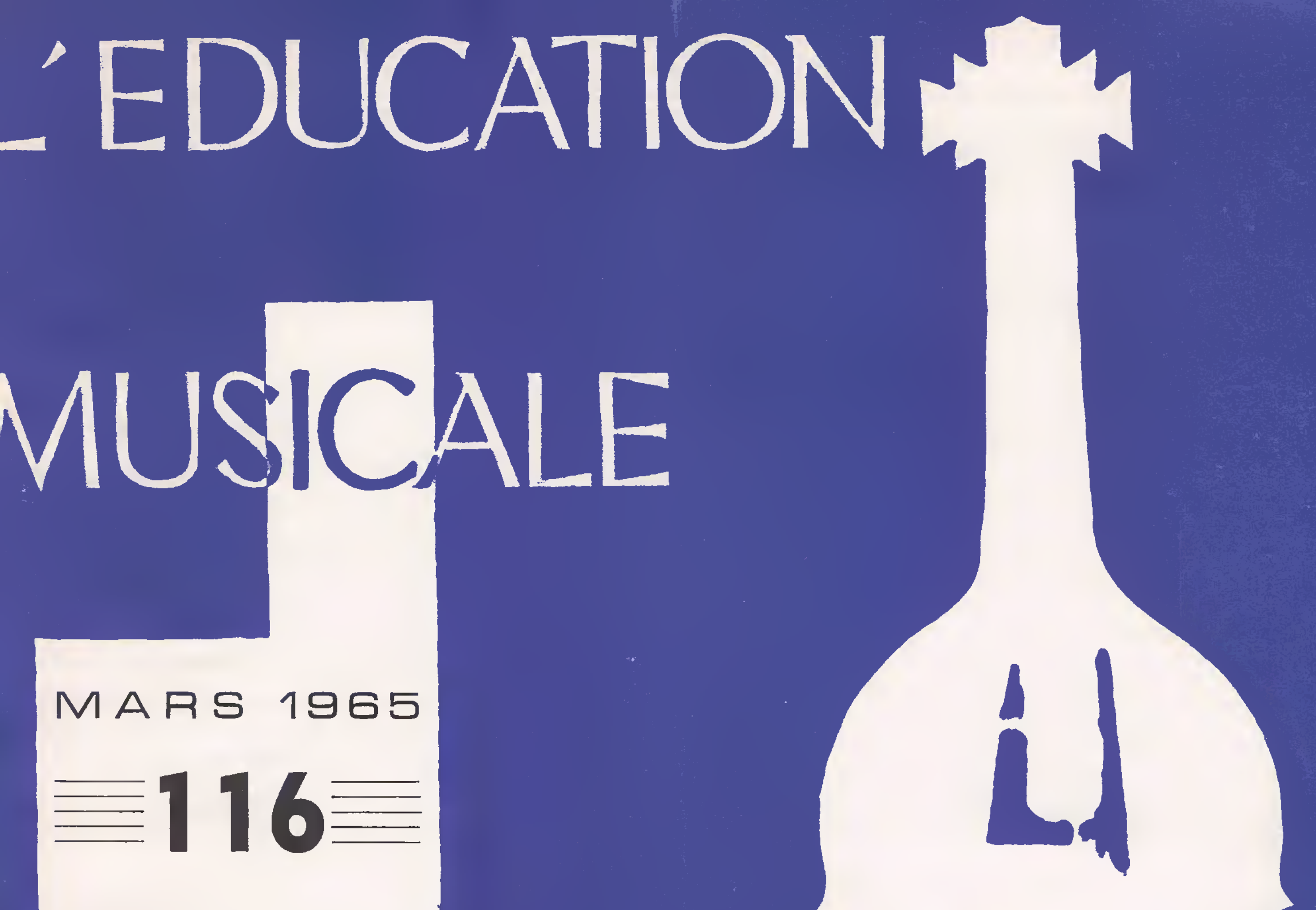


MARS 1965

116

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — N° 116 1er MARS 1965

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

GLUCK : DIVINITÉS DU STYX

(Extrait d' « Alceste »)

par Josette CALVET
Professeur d'Education musicale

Biographie :

GLUCK : J. Prod'homme (S.E.F.I.) ; R. Rolland (Musiciens d'autrefois).

Enregistrements :

Récital : Rita Gorr - V.S.M-FALP 615 (mono), ASDF 141 (stéréo).

Maria Meneghini Callas - COL-FCX 902 (mono), SAXF 219 (stéréo).

Consuelo Rubio - CND 4446 (mono), 34446 (stéréo).

Vie de Gluck :

Contrairement à ce que l'on dit, Christophe Willibad Gluck n'avait pas pour père un simple garde forestier ; suivant la tradition familiale, le père Alexander Gluck fut d'abord veneur sous les ordres du rhingrave von der Hauben à Erasbach où naîtra Christophe Willibad le 2 juillet 1714. En 1717, la famille s'installe en Bohême où Alexander Gluck a pour titres : grand veneur du prince électeur de Bavière, receveur des droits de douane, forestier de Seligenporten, de l'abbaye de Plankstetten, etc. ; Gluck lui-même, qualifiera son père de maître des eaux et forêts.

Après plusieurs années passées à Reichstadt, puis à Kreibitz la famille s'installe à Eisemberg près de Komauto où le père est au service du prince Ph. Hyacinth Lobkowitz. Le jeune Gluck est envoyé à Prague pour faire ses études, mais ses parents ne subvenant qu'en partie à ses besoins, il dut chercher des places comme chanteur, organiste, violoniste ; l'été il jouait dans les fêtes de campagne, il apprit même à jouer de la gimbarde (petit instrument en forme de fer à cheval que l'on plaçait entre les dents) et dont il devint virtuose.

A vingt ans il prend contact avec Vienne où il sera reçu par le prince Lebkowitz ; c'est là, dans cette ville au goût italien, qu'il rencontre le seigneur italien Antonio Maria Melzi qui l'engagera pour sa chapelle privée à Milan en 1736. Là, il étudie avec Sammartini qui l'initiera à la pratique du théâtre lyrique.

Durant son séjour en Italie, il fait représenter son premier ouvrage, **Artaserse,** sur un livret de Metastase, le 26 novembre 1741, à Milan ; il est invité plusieurs fois à Venise ; en l'espace de cinq années, son apprentissage est terminé, il a composé au moins huit opéras, sa réputation dépasse les frontières, il est invité à Londres en l'automne 1745 où il rencontre Haendel qui lui donnera des conseils tout en déclarant que Gluck entend le contrepoint comme son cuisinier. A son retour en 1746, il reprend sa vie errante jusque vers 1762. D'abord il est engagé dans la troupe de Pietro Mingotti comme musicien, puis pour arranger les opéras représentés ; il voyage en Allemagne, en Autriche, au Danemark ; à la fin de l'année 1749, il entre dans la troupe de J. B. Locatelli qui dirige le théâtre « Il Nuovo Teatro di Prague » En septembre 1750, il épouse Maria Anna Pergin après plusieurs années d'attente, celle-ci étant fort riche, il aura plus de liberté pour composer ; n'ayant pas d'enfants, ils adoptent une petite fille, Marianne, qui mourra à dix-sept ans, au moment où Gluck dirigeait la première d'**Alceste** à Paris. Peu de temps après son installation définitive à Vienne, il est attaché à la Cour Impériale grâce à l'intermédiaire du comte Durazzo, directeur du théâtre de la Cour ; ce dernier fait représenter de nombreux opéras-comiques français. C'est à cette époque qu'il aura pour élève la future reine de France, Marie-Antoinette. Gluck s'essaye dans ce nouveau genre en écrivant la **Fausse Esclave** en 1758. **L'Isle de Merlin,** qui sera donné à Schönbrun le 30 octobre de cette même année et qui n'est pas autre chose que le **Monde renversé** de Lesage d'Orneval, joué à la Foire Saint-Laurent à Paris. Il collabore durant cette période avec Favart. Il rencontre Calzabigi et de leur travail en commun naîtront toute une série de chefs-d'œuvre illustrant cette réforme de l'opéra. La plupart d'entre eux seront créés à Paris où il viendra en 1773 grâce à l'aide de la reine Marie-Antoinette. Mais après l'échec d'**Echo et Narcisse,** il retournera définitivement à Vienne, fatigué des luttes et intrigues, en 1779. Dans ses dernières années, malgré une santé défaillante, il reçoit de nombreux amis, donne des concerts, il rencontre Mozart et se lie d'amitié avec Salieri dont il fait son collaborateur et ami, il meurt en novembre 1787.

Ses œuvres :

Il a composé essentiellement des œuvres de théâtre d'abord dans le style italien, puis des opéras-comiques (période de transition avant la réforme de l'opéra) qui le conduiront à la réalisation de ses grandes œuvres.

1° **Sur des livrets de Métastase : Artaserse,** créé à Milan (1741) ; **Ipollito** à Turin, en 1744 ; **Ipermestra** à Venise, en 1744 ; **Antigona** à Rome, en 1756 ; **Il Trionfo di Clelia** à Bologne, en 1763.

2° **Des opéras-comiques :** la **Fausse Esclave** à Vienne, en 1758 ; l'**Isle de Merlin,** d'après Lesage, la même année ; le **Cadi Dupé** (1761) ; les **Pèlerins à La Mecque ou la Rencontre imprévue,** d'après Lesage, en 1764, à Vienne ; l'**Arbre enchanté.**

3° **De grands opéras** composés sur les livrets de Calzabigi, qui sont l'illustration de la réforme du théâtre lyrique : **Orfeo ed Euridice** (Vienne, 1762) ; **Iphigénie en Aulide** d'après Racine, livret du Bailly du Roullet (Paris, 1774) ; **Alceste,** en italien, à Vienne d'abord (1767) ; **Orphée et Eurydice** d'après l'ouvrage italien ; **Armide,** en 1777 ; **Iphigénie en Tauride,** 1778 ; **Echo et Narcisse,** dernier opéra créé à Paris, en 1779.

On peut noter un ballet : **Il Convivato di Pietra** (Don Juan), 1761 ; un ballet-pantomime, **Alessandro ;** six sonates pour deux violons et basse, composées à Londres (1746) ; un **De Profundis** (œuvre posthume) ; le **Jugement dernier,** en collaboration avec Salieri, qui sera exécuté à Paris en 1788.

Situation de l'Opéra en France avant l'arrivée de Gluck :

Après la dictature de Lully mort en 1687, Marais et Michèle de Lalande ont essayé de continuer dans le même esprit ; avec Campra l'opéra reprend plus de variété et de couleur ; Mouret fut le plus apprécié en cette première partie du XVIIIe siècle et fut nommé le musicien des grâces. Rameau suscita de nombreuses querelles par la nouveauté dans l'orchestration, de plus il donne la priorité aux ballets ; après lui, l'opéra tombe en décadence ; philosophes et encyclopédistes s'en émeuvent, en particulier Grimm, Diderot, d'Alembert, Rousseau, dont le plus musicien est d'Alembert et le moins cultivé musicalement Grimm. Ils réclament une réforme de l'opéra : retour au naturel, à la simplicité, abandon de l'emphase. « **Retournons à la nature** », crie Rousseau ; « **il faut faire sentir l'opéra dans la nature** », dit d'Alembert ; « **le but de tous les beaux-arts est d'imiter la nature** », écrit Grimm ; « **le genre lyrique ne peut être bon si l'on ne s'y propose point l'imita-**

tion de la nature », ajoute Diderot qui prévoit cette réforme dans certains passages du troisième Entretien sur le « Fils naturel », il appelle le réformateur de l'opéra : « Qu'il vienne, l'homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique ». La même année 1757, paraît au Mercure de France une traduction française de l' « Essai sur l'Opéra » du comte Algarotti dans lequel il propose comme sujet **Iphigénie en Aulide.**

Réforme de Gluck :

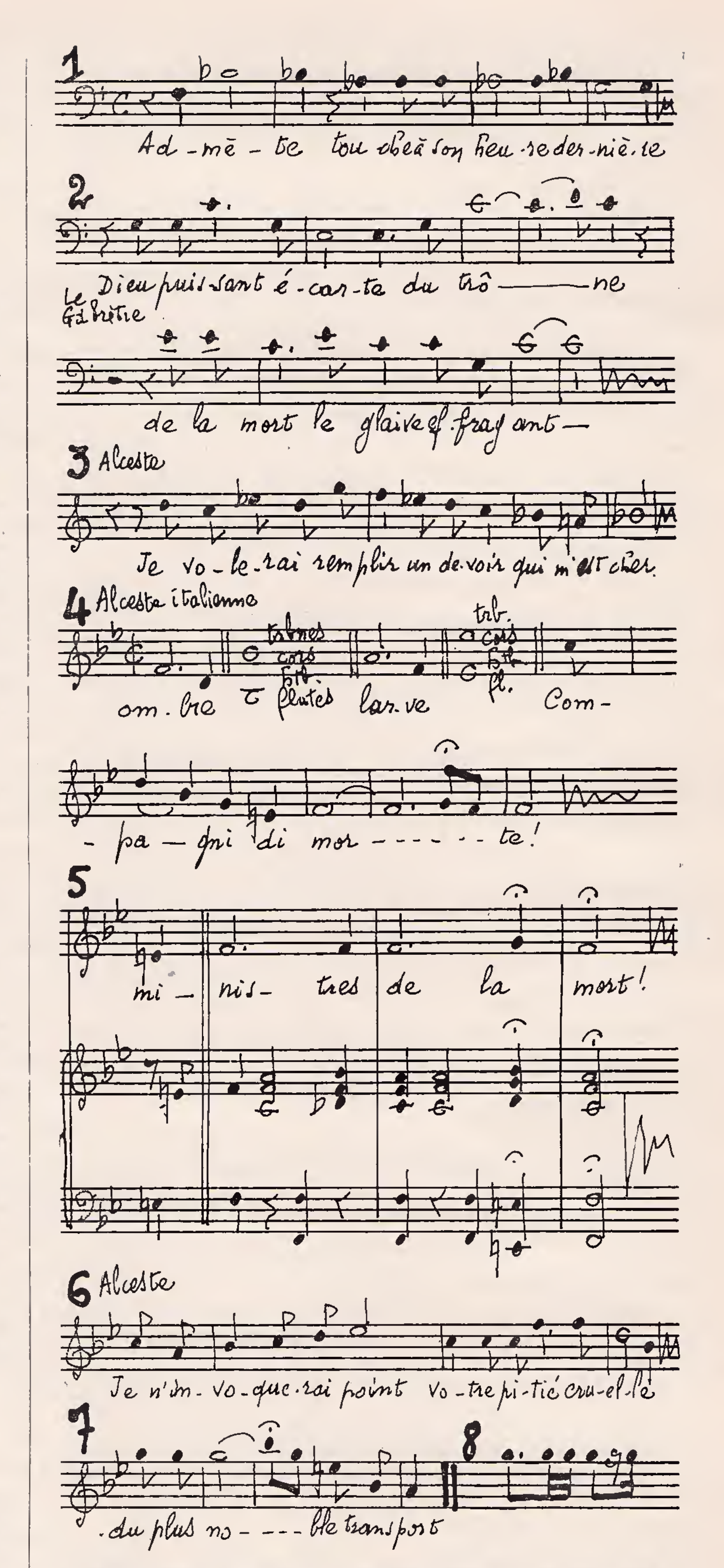
Celui-ci est au courant de ce vaste mouvement de réforme désiré par les Français en lisant les œuvres de J. von Sonnenfels qui reproduisait toutes ces idées ; de plus, Calzabigi qu'il rencontre est aussi un disciple de ces encyclopédistes, il avait lancé une édition de Métastase à Paris en 1755 tout en fréquentant les poètes et les écrivains, adoptant leurs idées sur la réforme de l'opéra. Au moment de sa collaboration avec Gluck, il n'hésite pas à proclamer « que plus la poésie était serrée, énergique, passionnée, touchante, harmonieuse, et plus la musique qui chercherait à la bien exprimer d'après sa véritable déclaration serait la musique vraie de cette poésie » ; Gluck n'atteindra ce but que progressivement, sachant se plier et tenir compte des désirs de ses contemporains. Après avoir composé de nombreux opéras dans le style italien, il n'hésitera pas à faire le procès de l'opéra italien, convaincu que ce dernier s'écarte de la véritable route par l'inutilité de certaines vocalises à l'action, par l'utilisation excessive de la virtuosité pure, il pense qu'il faut rechercher avant tout « un chant simple, naturel, toujours guidé par l'expression la plus vraie, la plus sensible et par la mélodie la plus flatteuse ». Il définira et précisera cette réforme lors de la parution de l'**Alceste** en français à Paris.

« Lorsque j'entrepris d'écrire la musique d'**Alceste,** je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits ou par vanité mal entendue des chanteurs ou par complaisance exagérée des maitres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien et qui du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en font le plus ridicule et le plus ennuyeux... Je n'ai donc pas voulu arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni pour couper un mot sur une voyelle favorable pour faire parade dans un long passage de l'agilité de sa voix ou pour attendre que l'orchestre donnât le temps par une cadence de reprendre haleine... J'ai imaginé que la symphonie (ouverture) devait prévenir les spectateurs de l'action qui est à représenter et en former pour ainsi dire l'argument ; que le concert des instruments avait à se régler à proportion de l'intérêt et de la passion et non pas permettre qu'une coupure disparate dans le dialogue entre l'air et le récitatif vint tronquer à contresens la période et interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action... J'ai cru ensuite que son plus grand effort devait se réduire à rechercher une belle simplicité... Voilà mes principes. Par un heureux hasard, le libretto se prêtait à merveille à mon dessein, dans lequel le célèbre auteur imaginant un plan nouveau pour le dramatique avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons superflues et aux sentencieuses et froides moralités, le langage du cœur, les passions fortes, les situations intéressantes et un spectacle toujours varié.. Si cela réussit, il me restera la gloire d'avoir posé la première pierre et le témoignage public de votre haute protection... ».

L' « ALCESTE ».

Généralités :

L'opéra fut composé d'après la tragédie d'Euripide datant de l'an 438 avant J.-C. Au moment du développement de l'opéra, ce thème inspire plusieurs compositeurs. Lully fera représenter le 19 janvier 1674 une tragédie avec un prologue et cinq actes, **Alceste ou le triomphe d'Alcide,** sur un poème de Quinault ; Franck à Hambourg en 1680, Raupach en Russie en 1759, Schweitzer à Weimar en 1774. Gluck compose un premier opéra sur Alceste en italien qui sera représenté à Vienne en 1767, puis il reprendra cette tragédie en français dans un tout autre esprit. Cette partition en français est l'œuvre maîtresse de ce compositeur, car elle correspond à la réforme de Gluck. Avec son librettiste Calzabigi, il modifie un peu le texte d'Euripide. « Au lieu d'Hercule, écrit Calzabigi, j'ai introduit Apollon, bienfaiteur



d'Admète, pour faire par reconnaissance ce prodige ». Par prudence Gluck rédige un avertissement lors de la première représentation : « Si ce poème a quelque succès ce sera à M. Calzabigi que nous en serons redevables. Non seulement nous avons suivi le plan de son **Alceste** en partie, mais nous avons encore emprunté plusieurs détails afin de conserver un grand nombre de morceaux de la musique la plus passionnée, la plus énergique, la plus théâtrale qu'on ait entendue sur un théâtre de l'Europe depuis la renaissance de ce bel art. C'est cette raison qui nous a fait sacrifier un dénouement que nous osons croire heureux pour y en substituer un dont nous ne dissimulerons pas la défectuosité ; mais nous espérons que le public s'en trouvera dédommagé par la musique. Nous espérons que la contrainte à laquelle nous avons été forcés de nous assujettir nous fera pardonner quelques licences que nous avons cru pouvoir nous permettre ; d'ailleurs nous croyons que dans les vers lyriques on peut s'affranchir de beaucoup d'entraves auxquelles on se soumet dans tout autre genre de poésie et qui n'existeraient pas si parmi nous, comme autrefois chez les Grecs, la musique et la poésie étaient deux arts inséparables ». A la création ce fut Sophie Arnould qui tint le rôle, par la suite Rosalie Levasseur en qui Gluck trouvait une interprète excellente Legros incarnait Admète, Larrivée tenait le rôle d'Hercule. Gluck n'oublia pas de donner l'occasion au corps de ballet de l'Académie royale de paraître à son avantage dans les pantomimes et dans les danses du deuxième acte et dans le divertissement final du troisième acte.

Malgré ces précautions prises, et la présence de la Reine à la première représentation le 23 avril 1776, la pièce fut accueillie assez froidement ; on lui reprochait son manque de variété, une certaine monotonie ; mais l'année suivante les partisans de Gluck l'encensent et voient en cette œuvre le retour à la tragédie antique à cause de son dépouillement, de sa simplicité, de la présence constante des chœurs. La guerre qui s'était allumée lors de la parution d'**Iphigénie** reprend entre les gluckistes et les adversaires qui se groupent autour de Piccini. Gluck se défend, trop convaincu de la valeur de cet ouvrage et l'on peut lire dans le « Journal de Paris » : « **Alceste** ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté ; il n'y a point de temps pour elle. j'affirme qu'elle plaira également dans deux cents ans, si la langue française ne change point et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements dans la nature qui n'est jamais soumise à la mode ». Or Gluck eut raison, car l'œuvre connut un très grand succès par la suite puisqu'elle fut représentée plus de trente-cinq fois.

Etude de cette partition.

Air d'Alceste : Divinités du Styx :

Alceste, fille de Pélias, roi d'Iolkos, est l'épouse du roi de Thessalie, Admète, qui donna l'hospitalité à Apollon banni de l'Olympe.

En pleine jeunesse, adorée de son époux, aimée de ses enfants et de son peuple elle décide de se sacrifier pour sauver les jours du roi condamné à périr. C'est en fait ce moment décisif qui fait l'objet de la tragédie musicale.

Dans le premier acte, Alceste apprend son destin devant lequel elle s'incline non sans efforts. Le deuxième acte montre la lutte entre les deux époux ; chacun voulant mourir pour sauver l'autre. Au troisième acte Alceste et Admète se retrouvent au seuil des enfers et sont sauvés par Apollon. De plus cette œuvre ne fait que très peu d'emprunts aux ouvrages précédents ; le chœur « Parez vos front de fleurs nouvelles » (acte II, nº 5) provient des fêtes d'Apollon de la partition italienne ; l'air d'Hercule, « C'est en vain que l'Enfer... » (acte III, nº 2), se retrouve dans l'**Ezio** composé en 1750.

Cet opéra est l'exemple même de la tragédie lyrique où la musique n'intervient que pour renforcer de toute sa puissance le pathétique des situations, Gluck a utilisé à bon escient les timbres instrumentaux, en particulier les trombones aux sonorités majestueuses dans l'incantation religieuse ou au contraire terribles et stridentes lorsqu'ils appuient les cris des divinités du Styx, à cause de cet emploi des trombones **Alceste** fut surnommé l'opéra des trombones. L'orchestre, outre les cordes, utilise deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et les timbales.

Cet opéra débute par une ouverture en ré mineur traduisant dès les premiers accords lents et graves l'inquiétude dans laquelle se trouve le peuple de Thessalie : le roi Admète doit mourir. Un hérault confirme ce malheur : « Admète touche à son heure dernière » (ex. I). Alceste apparaît avec ses enfants et donne l'ordre à ses sujets de la suivre dans le temple ; là elle invoque les dieux, les priant « de jeter un regard favorable sur ces offrandes et ces présents ». Le grand-prêtre, intermédiaire entre les humains et les dieux, implore le Dieu puissant (ex. 2) et tout à coup l'oracle va parler et prononcer la sentence. Cet arrêt consterne tout le peuple et Alceste reste seule avec le grand-prêtre. Toute la fin de ce premier acte traduira les étapes psychologiques que traversera la reine et qui la conduiront à se sacrifier pour le Roi. A l'anxiété et à l'angoisse, « Où suis-je », succède peu à peu la résolution de mourir pour son cher époux : « Non ce n'est pas un sacrifice ». Résolution encore chancelante coupée de regrets, elle est épouse et mère et s'attendrit. Cependant sa détermination s'affirme dans un court récitatif très soutenu, s'offrant aux terribles « déités » (nº 13, acte I). Le grand-prêtre lui confirme l'heure du sacrifice : « Dès que l'astre brillant aura fini son cours... » (récitatif nº 14) auquel Alceste répond à la fois heureuse et triomphante : « Je volerai remplir un devoir qui m'est cher » (ex. 3). Cette phrase en si bémol majeur de trois mesures conduit au dernier air d'Alceste, « Divinités du Styx », que l'on peut considérer comme le développement de cette phrase.

Analyse de cet air :

Ce grand monologue est emprunté à la partition italienne avec quelques modifications. Dans le texte italien les divinités sont traduites en ces termes : « Ombre, larve » (ex. 4), traduisant non pas une prière mais une sorte de défi lancé par Alceste à la mort tout en éprouvant une certaine fierté dans ce sacrifice absurde.

Cette page se décompose en trois parties A-B-A faisant appel à la fois au récitatif mesuré et à l'air. Cependant cette apostrophe, « divinités du Styx », peut être considérée comme un leitmotiv avant l'heure, puisqu'elle revient comme une obsession entre chaque couplet ; d'abord exposée intégralement elle revient transposée à l'andante (mes. 44), puis, omise à la mes. 62 (presto), elle est reprise dans la conclusion comme au début à la mes. 91.

Ce dernier morceau débute par neuf mesures d'orchestre avec les cordes, hautbois, bassons, clarinettes, trombones exposant le thème fondamental sur un rythme syncopé traduisant l'agitation, l'angoisse intérieure d'Alceste ; puis vient cette première exposition du thème sous forme de récitatif mesuré se décomposant en deux parties ; l'une sur un rythme syncopé passant ensuite en valeurs longues, « ministres de la mort » (ex. 5) pour aboutir à un changement rythmique plus net, « Je n'invoquerai point... ». La mélodie est très sobre et reflète l'âme héroïque de cette reine, bravant ces forces occultes ; l'intensite vocale est accentuée par l'accompagnement très dense et très changeant harmoniquement. Dès les premières paroles, « divinités du Styx », c'est une invocation exposée sur une seule note en si bémol et concluant sur la tonique, puis reprise à la dominante avec un changement sur les deux dernières syllabes marquant l'insistance, le tout se prolongeant par deux mesures d'orchestre conduisant à une chute de la phrase en valeurs longues ; chant et orchestre traduisant par cette arrivée en fa majeur le caractère implacable de la mort et de ses serviteurs (ministres de la mort). Cette phrase en valeurs longues conclut par deux points d'orgue. A la mesure 17, le changement de tempo traduit la réaction très intime d'Alceste qui, pleine de dignité, d'orgueil, brave ces divinités et refuse leur pitié, « Je n'invoquerai... » (ex. 6) : cette affirmation brutale est dans le registre aigu tandis que l'orchestre double

la voix afin de renforcer la volonté de la reine ; avant la reprise de cette phrase les cors et les trombones reprennent le thème initial en accords, accentuant ainsi la décision d'Alceste (ex. 6) ; en deux paliers, ces paroles sont entendues à nouveau en une ligne vocale ascendante aboutissant à un si bémol aigu sur le mot cruelle tandis que l'orchestre conclut sur un nouveau rythme en si bémol (ex. 8). Cette première partie sera reprise à la mes. 44 au ton de la dominante (fa majeur) pour conclure en do sur « la mort », puis réexposé intégralement à la mes. 97.

Entre ces parties en style récitatif s'intègrent les trois couplets, véritables petits airs. A la mesure 33, Alceste évoque son tendre époux, le changement de mouvement, un poco andante, les modulations aux tonalités voisines traduisent le premier aveu de faiblesse passagère, on y perçoit toute la tendresse d'Alceste et seul le quatuor à cordes soutient la voix en valeurs régulières.

A la mes. 51, « Mourir pour ce qu'on aime... », Alceste fait part de sa fierté, de sa joie en se sacrifiant, et toujours, seul le quatuor l'accompagne en fa majeur ; elle en oublie ces sombres divinités et se laisse entraîner par cette « force nouvelle » à la mesure 62. Le rythme s'accélère (presto), il semble qu'Alceste soit emportée par un élan irrésistible, tout l'orchestre participe à ce triomphe qui semble certain ; c'est une ascension progressive par palier et répétition de deux en deux, la ligne mélodique suit cette progression et sur le mot « noble » l'intervalle de tierce (ex. 7) accentue la valeur du mot ; ce presto est construit dans les tonalités de fa et si bémol majeur, mais à l'arrivée sur l'accord de fa, dominante de la tonalité générale de ce monologue. Alceste, l'espace d'une seconde, semble hésiter, Gluck a pris soin d'y placer un point d'arrêt. Mais Alceste est plus résolue encore à se sacrifier, d'où reprise du thème fondamental.

Ce dernier air clôturant ce premier acte de l'opéra peut être comparé aux grands monologues de nos tragédies par son intensité dramatique, par l'analyse extraordinaire sur le plan psychologique. En parlant de cet air Paul Dukas disait : « Divinités du Styx ne peuvent se décrire, c'est le pur langage de l'amour héroïque, la palpitation de la vie même, le cri humain dont l'écho ne saurait s'éteindre ».

CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS ET DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE

Le début du trimestre a été pour la chorale une période de labeur précédant l'ère des réalisations. Pas de concert en janvier ; un mois de février calme... Soumis à « l'ordonnance de Nature », nous avons œuvré en profondeur et préparé l'éclosion printanière qui se produira, non sans quelque avance, le 28 février. Ce jour-là, à la Société des Concerts Colonne et sous la direction de Robert Blot, un programme de chœurs a cappella (Palestrina, Debussy, Milhaud) et avec orchestre (Fauré, Berlioz) sera présenté aux jeunes auditeurs des Concerts Educatifs.

Mars connaîtra une activité plus intense puisque trois manifestations au moins sont déjà prévues, dont j'aurai l'occasion de vous parler dans le prochain numéro.

Michel VIGNEAU,
Professeur d'Education Musicale
à la Ville de Paris.

RECHERCHES TECHNIQUES SUR LE DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT

Exposé de Jacques CHAILLEY

I. - Les niveaux de la conscience musicale.

Les travaux des années précédentes (1) ont mis en lumière le mécanisme mental de progression de l'enfant dans l'acquisition des intervalles et du sens harmonique. On a vu que la base de cette progression, justifiée par la théorie de la philologie musicale et vérifiée par de nombreuses expériences, passait d'abord par la structure archaïque du cycle des quintes avant d'atteindre le sens harmonique de la triade d'accord parfait qui ouvre la clef de l'harmonie classique et rend apte à recevoir l'enseignement traditionnel, jusque là prématuré.

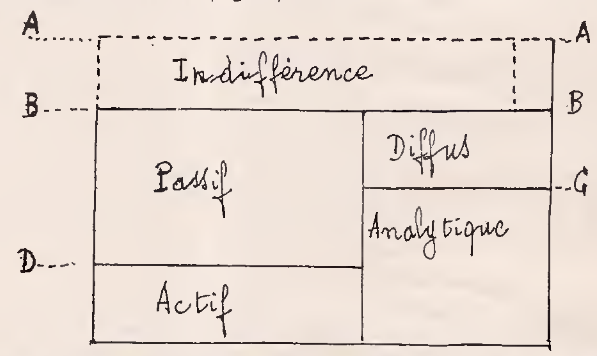
Une difficulté toutefois restait à résoudre. L'enfant ne vit pas en milieu clos. Très tôt il entend une musique « en avance » sur son propre stade, est baigné par elle (radio familiale notamment), voire l'étudie et la pratique (étude du piano). D'où interférences, et parfois conflits. Il n'est pas rare par exemple de voir tel enfant que ses chansons instinctives ou ses improvisations spontanées classent encore dans le stade du pentatonique chanter également de mémoire des chansons sans rapport avec ce stade, prendre plaisir à écouter la radio qui évidemment n'en tient nul compte, s'adapter sans protester à une leçon de piano qui fait de même.

Cette objection semble plus spécieuse que réelle. Elle tient, selon nous, au fait que **la conscience musicale n'est pas un bloc homogène et indifférencié.** Si on examine les données de cas-type que nous venons de citer, on observera que les manifestations ne sont pas les mêmes de part et d'autre. **Passives** dans le cas du stade le plus évolué (audition, mémoire, leçons reçues), elles rejoignent le stade plus ancien lorsqu'elles deviennent **actives** (création, chant spontané). C'est donc que **les réactions actives sont différentes des stimulations passives,** et qu'il y a entre elles une différence de niveau dans la hiérarchie qui nous intéresse.

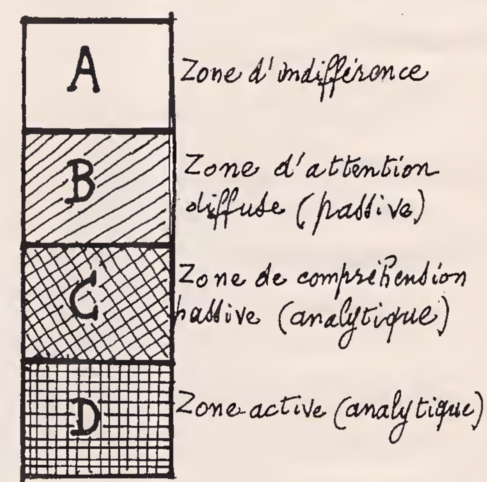
On peut établir une seconde discrimination non moins importante. Trop de maîtres croient avoir réussi à former le goût de leurs élèves lorsqu'ils sont parvenus à capter leur attention pendant une audition de disques ou à leur arracher un « J'aime bien tel morceau » plus ou moins sollicité. Trop souvent hélas ce n'est qu'une illusion, qui sera cruellement démentie le jour où, les années ayant passé, le professeur se trouvera face à face avec l'ancien élève devenu adulte et lui demandera, d'homme à homme, ce qu'il lui en est resté (j'ai assisté à des dialogues de ce genre : c'est une épreuve redoutable, mais extraordinairement instructive, et tout professeur devrait bien se l'imposer de temps à autre).

La psychologie musicale est encore bien embryonnaire et les recherches sur ce point sont à peine esquissées. Un brin d'observation suffit cependant à montrer qu'une **différence fondamentale de compréhension** existe selon que **l'attention est simplement captée d'une manière diffuse** par une ambiance générale, une excitation rythmique, une évocation d'atmosphère, voire le pittoresque d'une « histoire racontée en musique » et expliquée à l'avance, ou bien que **l'esprit suit dans son détail la signification** des lignes mélodiques, des harmonies, des rythmes ou des structures — ce qui peut très bien être totalement absent du stade précédent. On peut ainsi établir une division entre le **STADE DIFFUS** et le **STADE ANALYTIQUE,** étant bien entendu que ce dernier terme n'implique nullement la nécessité de mettre un nom sur un accord de sixte sensible ou une appoggiature. Il impose seulement de se rendre compte instinctivement de la signification logique d'une phrase ou d'un accord et d'en suivre mentalement le déroulement. Cette élève de piano qui, ignorant tout de l'analyse harmonique, s'arrêtait devant une dissonance un peu hardie par rapport au reste du morceau qu'elle étudiait et demandait « si cette note-là était bien cela », montrait que son stade analytique se situait entre le niveau du contexte qu'elle avait parfaitement assimilé, et celui de ladite dissonance, qu'elle n'avait pas encore atteint.

Ces deux ordres de classification ne se recoupent pas exactement. Le stade actif est toujours analytique; le stade passif peut être analytique ou diffus. D'autre part, à l'intérieur de la zone analytique, on constate une plus grande capacité d'assimilation dans la passivité : le stade actif est plus réduit, plus profondément assimilé aussi. D'où un échelonnement que l'on peut schématiser par le dessin ci-contre (fig. 1).



Ceci nous mène à distinguer finalement **quatre niveaux différents** de perception musicale, de valeur formatrice croissante (fig. 2).



A : Niveau d'indifférence devant une musique qui déborde les possibilités du sujet.

B : Niveau (passif) d'attention diffuse, retenue plus ou moins sommairement par des éléments pittoresques, affectifs, rythmiques, etc., sans que le discours musical soit consciemment suivi (on peut le comparer à une langue étrangère qui capte l'attention pour sa sonorité, mais que l'on ne comprend pas,

C : Niveau (passif) de compréhension du discours musical (analogue à une langue étrangère comprise, mais non parlée).

D : Niveau actif, analogue à une langue étrangère comprise et parlée; seul ce qui est inclus dans cette zone est donc intégralement et complètement assimilé.

Cette distinction est fondamentale pour éviter de graves mécomptes pédagogiques. Qu'on me permette ici de rappeler deux souvenirs personnels. Le premier me reporte à 30 ans en arrière, alors que, précurseur sans le savoir d'une carrière de conférencier J.M.F. dont l'équivalent n'existait nulle part, j'aimais « expliquer » disques ou partitions dans des veillées de jeunes gens de mon âge, échelonnés de l'Ecole Normale de la rue d'Ulm aux ateliers des manufactures de banlieue. Un soir, dans un cercle de scouts routiers à peu près illettrés musicalement, je décidai de substituer la musique la plus moderne d'alors aux éternelles symphonies de Beethoven. J'apportai donc **Pacific 231** d'Honegger, et déployai toute mon éloquence. Succès complet, approbations enthousiastes. Jubilation du présentateur, quand l'un des garçons, renchérissant, me susurra « Mais il y a aussi un disque du même genre qui est peut-être encore mieux, c'est **Teuf-teuf-teuf** de Ray Ventura ». Sévère leçon que je n'ai jamais oubliée, et qui remet à leur véritable place bien des « succès » de professeur ou de conférencier, sans oublier les comptes rendus des spécialistes sur l'enthousiasme suscité par le dernier concert du Domaine Musical. En somme, j'avais préparé mon exposé au niveau D, et croyant atteindre chez mes auditeurs le niveau C, j'avais en fait obtenu le niveau B. L'échec n'étant visible qu'au niveau A, le résultat était une réussite fictive, dont un hasard seul avait montré l'inefficacité.

Le second souvenir est plus récent. J'étais à Wégimont, près de Liège, au jury d'un concours international de composition, en compagnie de divers collègues éminents parmi lesquels l'un des chefs du dodécaphonisme viennois, disciple authentique et convaincu, avec Berg et Webern, du Schönberg de la « grande époque ». Un soir de détente, dans la bonne humeur d'une agréable après-promenade et le genièvre belge aidant, notre sériel se retrouva au piano, en manches de chemise, dans la gaîté d'une improvisation spontanée. Savez-vous ce qu'elle donna ? Du style valse viennoise anodin ne dépassant jamais la 7ᵉ de dominante... Le niveau D, mis à nu par le genièvre, se révélait ainsi sous le vernis des équations compositionnelles, et ne dépassait pas les acquisitions harmoniques des alentours de 1840...

Il est bien évident que la véritable éducation musicale n'est complète qu'au niveau D : on vient de voir que celui-ci se gravit très lentement, même chez les professionnels. Le niveau C se franchit plus vite, et se superpose au précédent, en étant soumis, nous en sommes persuadés, à la même progression. L'**entendement passif** d'un même sujet peut donc être **normalement en avance d'un ou plusieurs stades sur son entendement actif, mais l'évolution est la même** — et c'est ici que se trouve, croyons-nous, la solution à la difficulté signalée au début : l'enfant baigné d'une musique de stade **x** à un âge où son développement normal serait le stade **y** s'adaptera passivement (niveau C) au stade **y**; mais dans ses manifestations actives (niveau D) se révèlera toujours plus ou moins son appartenance au stade **x**.

Quant au **stade diffus** (niveau B), il nous semble **de valeur formatrice extrêmement superficielle.** La compréhension analytique de ce langage n'est pas, à ce stade, l'élément essentiel de l'accessibilité. A ce niveau, sur lequel il est relativement aisé d'agir par persuasion (ce qui s'observe aussi bien chez les snobs que chez les enfants) des musiques fort complexes harmoniquement peuvent très bien être reçues par des sujets totalement inaptes à la plus élémentaire réaction harmonique. La détermination de ce niveau apparaît ainsi comme **indépendante du processus harmonique,** mais elle ne pourra dépasser ce qu'a de superficiel et d'inconsistant la définition même du niveau en cause.

C'est donc seulement lorsqu'il agira sur les niveaux C et D qu'un véritable enseignement musical marquera une empreinte sérieuse et sera digne de son nom. Comment, dira-t-on, déterminer ces niveaux ? C'est ce que nous nous efforcerons d'étudier la prochaine fois.

(1) Voir « Education Musicale », n° 86, mars 1962, n° 100, juillet 1963. La présente étude a été intégrée dans la communication de l'auteur au Congrès de l'I.S.M.E. (International Society for Musical Education), à Budapest, en juillet 1964.

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES

par Jacques NAHOUM

INTRODUCTION

Le triton dans les musiques populaires primitives : à première vue, à la simple lecture des termes de ce titre, il pourrait s'agir de la recherche d'un intervalle isolé qui ne semblerait pas prêter à conséquence dans la structure des échelles musicales. Au cours de notre étude, nous verrons que, dans de très nombreux cas, le terme « triton » s'appliquera à la structure même d'une mélodie, à son échelle, et même à son système. A première vue également, une telle recherche paraît restreindre considérablement la manière d'envisager le foisonnement si riche et si varié des musiques populaires primitives. C'est donc sous un certain aspect, très précis, que nous allons les étudier.

Tout d'abord, pourquoi le triton et pas un autre intervalle ? La réponse à cette question nous apparaît clairement dans le livre de Jacques Chailley, où l'auteur, analysant la formation des échelles à partir du cycle des quintes, nous apprend qu' « *à chaque tranche nouvelle, donc à chaque apparition d'un son nouveau, nous voyons s'introduire dans le langage un intervalle nouveau, différent des précédents mais un seul* » (1). Début du tableau de la page 76 (exemple A).

« *L'ordre dans lequel se présentent ces intervalles n'est nullement indifférent. Le principe de hiérarchie s'applique aussi à lui, et nous donne le tableau hiérarchique ci-après :*

1-3 : ton
1-4 : tierce mineure
1-5 tierce majeure
1-6 : demi-ton (serré) diatonique
1-7 : triton
1-8 : demi-ton (large) chromatique » (2)

Dans le « *passage de l'hexatonique à l'heptatonique, l'intervalle nouveau est ici le triton fa-si, 1-7. Le triton apparaît ainsi comme le dernier échelon de l'échelle diatonique, celui qui, découvert le dernier, se place au dernier rang de la hiérarchie des intervalles diatoniques* » (3).

Nous savons que la très grande majorité des structures primitives est à base de quarte, de quinte et d'octave. Un tétracorde à triton du type (exemple B) :

Avec fa et si comme degrés forts, et, comme nous le verrons, avec en général pour note finale fa, se présenterait comme un tétracorde où la constante de quinte, de quarte et d'octave serait absente. Mais ici il nous faut redoubler de prudence dans l'analyse des textes musicaux et nous méfier d' « *exemples isolés et non recoupés* » (4). Un tel tétracorde à triton doit ici « *être par ailleurs irréductible aux trois analyses de l'attraction, du pyen et de la métabole* » (4). A ce moment seulement on pourra parler d'un système irrégulier. Jacques Chailley ajoute ici un texte très important que nous considérons comme la base de cette étude, du point de vue méthodologique :

« *Une étude complète serait ici prématurée. Elle exigerait d'abord une collecte systématique des faits irréductibles, puis leur groupement et leur classification, géographique et sociale d'une part, musicale d'autre part. Ce n'est qu'ensuite qu'il serait possible d'en déterminer l'importance, d'examiner si des* principes communs (5) *peuvent s'en dégager, si ces principes sont du même ordre que ceux déjà étudiés et s'ils sont de nature à en compléter l'exposé, ou bien s'ils leur juxtaposent des* principes de nature différente (5) ; *il faudrait alors examiner si ces nouveaux principes interfèrent avec les précédents, s'ils sont de nature à les modifier, ou bien s'ils représentent des essais sporadiques sans influence réelle* » (6).

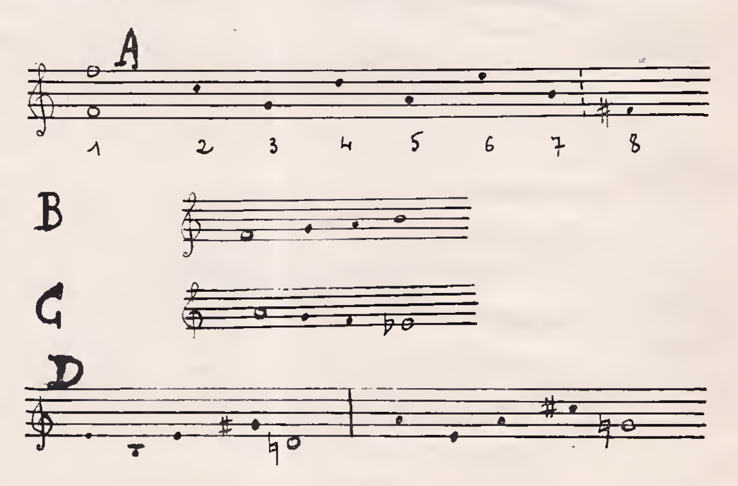
Nous avons tenté cette collecte systématique en ce qui concerne le triton, dans la mesure des moyens dont nous disposions : livres d'auteurs sûrs dont les exemples musicaux ont été établis à l'aide de phonogrammes, disques, bandes magnétiques qui éliminent le risque de « *notateurs qui notent mal* » (4) mais qui n'éliminent point le risque de « *chanteurs qui chantent faux* » (4).

Ce deuxième risque peut être réduit en fonction de la fréquence et du caractère identique des échelles rencontrées

Après avoir cité deux chants du Congo, sur lesquels nous reviendrons plus en détail, et dont le schéma se réduit à ce qui suit :

1) Tétracorde à triton (exemple C) (7).

2) Métabole (exemple D) : échelle irrégulière irréductible au cycle des quintes (8), Jacques Chailley pose ainsi le problème du triton. C'est aux différentes questions posées par le



texte qui va suivre que nous avons essayé de répondre dans cette étude :

« *Prenons par exemple le cas du tétracorde à triton relevé dans les deux chants du Congo cités plus haut. Ce triton ne s'explique pas par l'attraction, car il n'y a pas de degré fort intérieur le justifiant. Il ne s'explique pas par le principe du pyen, car il se place en position trop forte pour cela, ni par la métabole, car il ne fait emprunt à aucun système « régulier ». Les chanteurs ont-ils chanté faux par rapport à leur système ? Cela semble improbable car le chœur, dans le deuxième exemple, répète le même intervalle sur une autre échelle. Il y a donc, indiscutablement, attirance du triton, alors que nous constatons ailleurs, dans le cas le plus général, répulsion pour ce même triton. Cette attirance est assez forte pour vaincre le sentiment de consonance de quarte, ailleurs principe prédominant des structures. Mais nous rencontrons ce même phénomène dans les modes à triton des râgas hindous ou des mâqams arabes : il y est justifié par l'attraction de la quinte forte sur la quarte affaiblie. Faut-il nous étonner de le rencontrer*

ici privé de cette raison déterminante ? Est-ce simplement un point à réviser dans l'étude du phénomène « triton », ou bien les nègres de l'A.E.F. échappent-ils, dans ce cas précis, à l'aire d'influence du principe de la consonance de quarte ? Autant de questions que je ne prétends pas résoudre, me contentant de poser le problème pour souligner combien il reste encore à étudier et à découvrir » (9).

Parmi les nombreux exemples musicaux que nous avons pu relever, où le phénomène « triton » est mis directement en cause, ou indirectement, nous avons tenté une classification, en recherchant si ce phénomène musical n'était pas lié à d'autres caractères, musicaux ou extra-musicaux :

1. Circonstances sociales, rituelles, magiques peut-être ;
2. Si cet intervalle n'est pas né d'autres intervalles plus simples ;
3. Quel sentiment précis les musiques primitives ont voulu exprimer au moyen de cet intervalle ;
4. S'il n'était pas lié à certains phénomènes rythmiques ;
5. S'il n'était pas en rapport étroit avec certaines civilisations et pas d'autres, et pourquoi ;
6. Si son origine était instrumentale ou vocale.

Les réponses à toutes ces questions se feront progressivement au cours de notre étude, qui est géographique, mais qui se terminera par une classification rationnelle des divers modalités d'apparition du triton.

Plusieurs découvertes très intéressantes nous attendent à travers ce voyage dans le monde de la musique primitive, que nous allons commencer par l'Indonésie.

CHAPITRE I

LES MÉLODIES A TRITON EN INDONÉSIE

A) ILE DE FLORES.

1) Musique vocale

Cette île est située à l'est de l'île de Java, après Bali, Lombok et Sumbawa. La musique de cette île a été étudiée de façon très approfondie par Jaap Kunst, vers 1938, et la plupart des exemples qui suivent ont été empruntés à ce livre (10).

Cette île est divisée en cinq districts : de l'est à l'ouest : Est Florès, Maoemère, Ende et Lio, Ngada et Mangarrai. C'est presque exclusivement dans les régions de Maoemère, Ende-Lio et Ngada (Centre-Florès) que nos exemples relatifs au triton ont été choisis, car, et nous verrons que la remarque est d'importance, il n'en a pas été relevé ailleurs dans l'île.
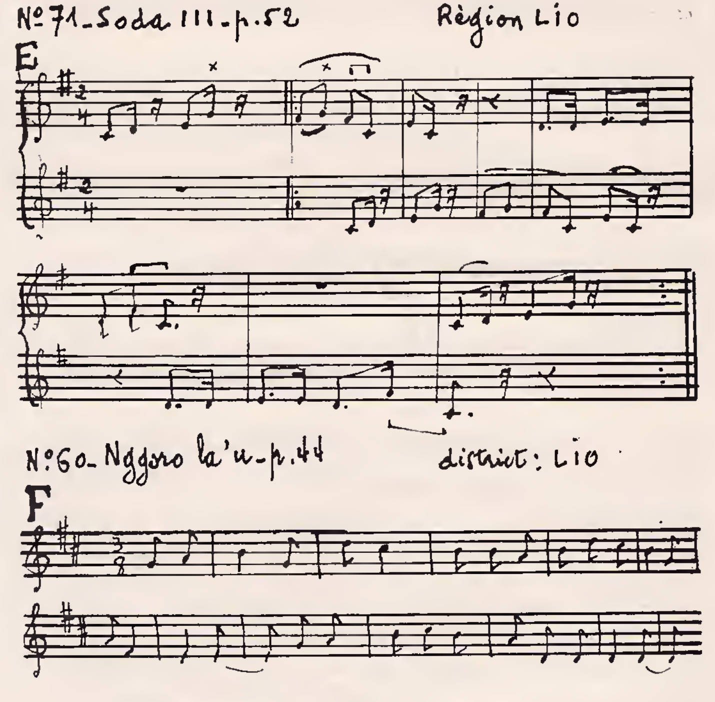
Nous donnons en tête de chaque exemple le numéro du chant dans l'édition de Kunst et la page du même livre où l'on peut l'y trouver (exemple E).

« *Air de danse, très remarquable. En fait, c'est un canon pur. Il est chanté exclusivement par des jeunes filles qui chantent en formant un demi-cercle, se mouvant concentriquement à l'extérieur d'un cercle presque formé d'hommes dansant le gawé. La mélodie canon doit son caractère spécial au triton* do-fa dièse » (11). J'ajouterais que le triton, ici, est très accusé. La mélodie se meut certes dans l'ambitus d'une quinte juste do-ré-mi-fa dièse-sol, mais le sol n'apparaît que dans les trois premières mesures et encore en position faible (x), les mesures suivantes sont basées sur le tétracorde à triton do-ré-mi-fa dièse, le fa dièse et le do étant en position forte, la tonique étant do, et il y a même un saut de triton descendant fa dièse-do, si bien que la structure est : DO, ré, mi, FA dièse (les notes en capitales indiquent leur position forte).

Interprètes : filles du district de Lio, de l'école de filles de Djopu (11) (exemple F).

« *La mélodie consiste en trois phrases de quatre mesures chacune, est dans un rythme ternaire et possède quelques accents énergiquement syncopés. D'après la note initiale sol suivie par un do dièse dans la deuxième mesure* (*triton*), *la tonalité n'est pas clairement sol majeur ; elle hésite entre sol et ré ; une fois de plus nous trouvons ici une combinaison du rythme ternaire et de l'effet de triton* » (12).

Nous verrons encore de nombreux exemples, à Florès, où le triton amène une certaine hésitation tonale, une sorte d'ambiguïté qui a un charme tout à fait particulier.



Voici les paroles de ce chant :

1. Nous voyageons là-bas sur la mer
   C'est là que nous allons
   Nous mettons le poisson dans nos blouses.
2. Les gens marchent courbés en avant
   Ensemble ils portent le filet... (exemple G).

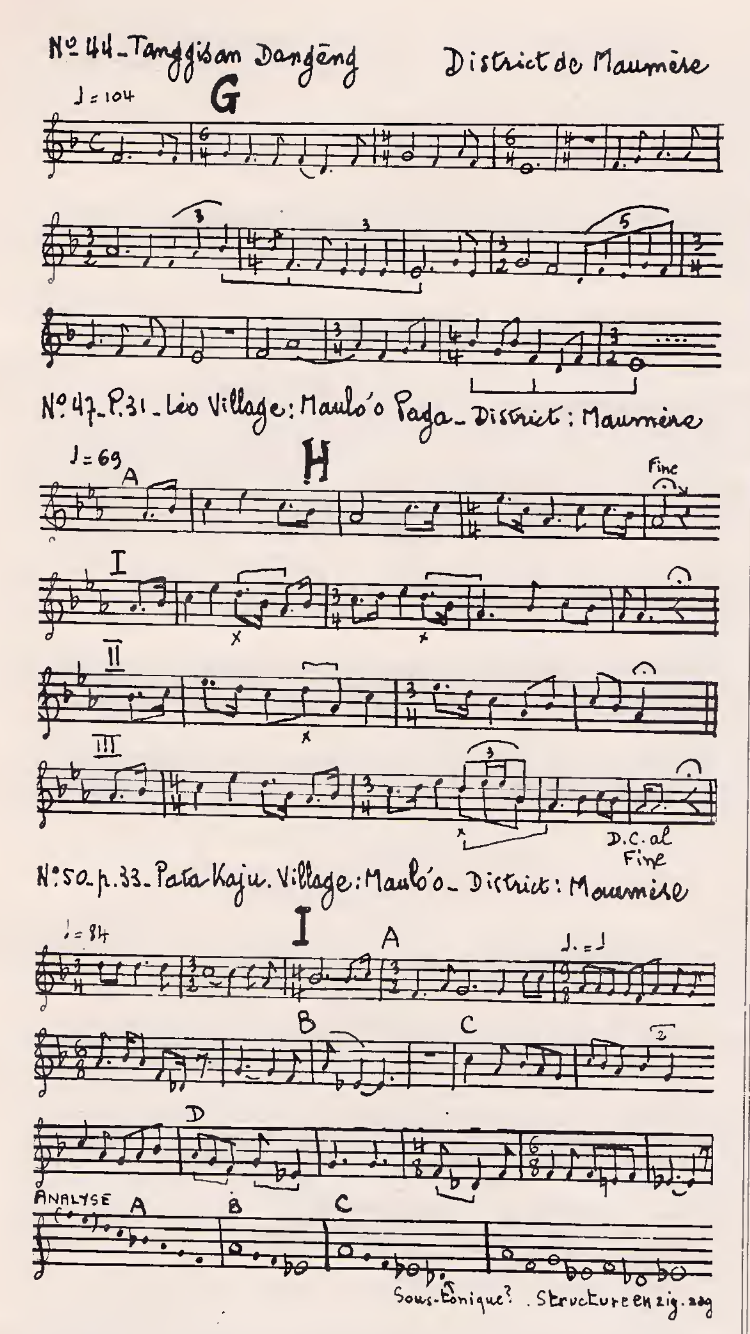
« *Chant funèbre* (c'est nous qui soulignons) *chanté par les élèves de l'école primaire Vincentius Moa. Ce chant est sans aucun doute de caractère triste, même pour les oreilles européennes, avec un petit ambitus* » (sixte mineure et même triton le plus souvent), « *et de petites et courtes phrases mineures variées se terminant de la même façon monotone* » (13).

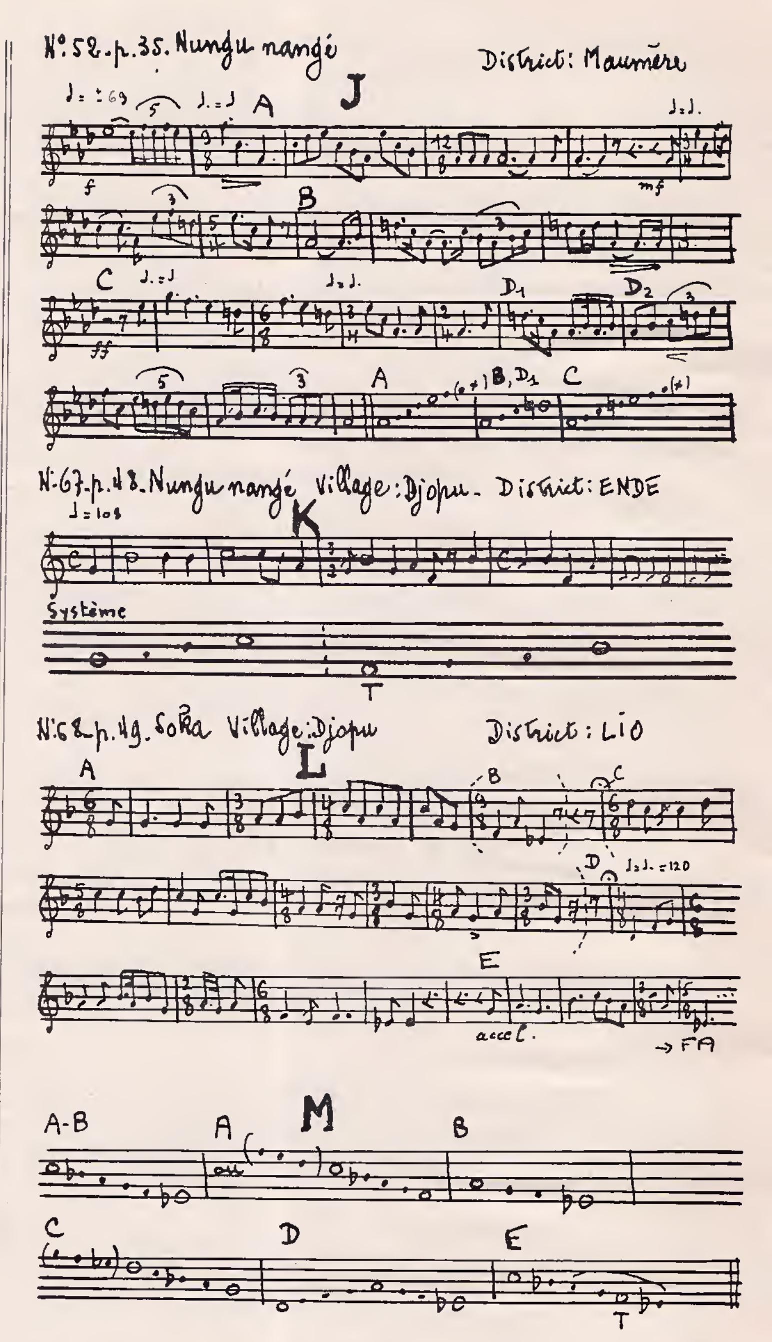
Deux structures dominent : en descendant *la*-fa-*mi*, et *si bémol*-fa-*mi* ; noter ici la quinte diminuée, qui est un autre aspect de l'étude du triton, son complément à l'octave, dont nous rencontrerons des exemples beaucoup plus frappants encore que celui-là (exemple H).

Cet exemple H nous offre une « *mélodie hésitant entre deux tonalités la bémol et mi bémol majeur* » (14). La phrase A est variée trois fois et reprise à la fin. Elle est en la bémol majeur ; structure : *la bémol*-si bémol-do-*mi bémol*, le la bémol étant tonique. L'ambiguïté est créée grâce au ré naturel qui apparaît d'une manière insistante. Le schéma devient : *la bémol*-si bémol-do-ré-*mi bémol* (début du mode de fa = mode à triton, transposé en la bémol). Les formules : mi bémol-ré-si bémol-la bémol et do-ré-la bémol (saut de triton), sont caractéristiques.

L'exemple suivant (voir exemple I) est très troublant si nous l'analysons du point de vue de la tonalité occidentale ; remarquons en passant que c'est un défaut des analyses de Kunst, qui nous donne certes les notes utilisées dans chaque chant, mais qui n'en fait pas l'analyse structurelle systématique, comme l'a fait, avec d'infinies précautions Constantin Braïloiu (15). Certes, l'analyse de Kunst s'avère exacte, car il y a dans cette mélodie un mélange d'échelles extrêmement inattendu (exemple I).

Nous avons ajouté sur cet exemple les lettres A, B, C, D, et l'analyse mélodique. Voici comment Kunst commente cette mélodie : « *Chant de travail quand la construction de la maison est près d'être terminée. C'est un exemple de construction mélodique difficilement inspirée d'une appréciation harmonique*





consciente. Au début, on se croit en fa, mais au milieu, un ré bémol « met une mouche dans l'onguent » ; après, un mi bémol, deux mesures plus loin, rend les choses pires encore. Puis, comme si rien ne s'était passé, rétablissement de fa ; puis encore une fois, ré bémol et mi bémol (pour de bon). Il y a de nombreux tritons. Dans ce chant aussi, le rythme est ternaire » (16).

Ces altérations du ré et du mi ne sont pas du tout passagères et entraînent un changement de système. De toute façon, il y a ici quelque chose de troublant : stratifications d'influences *très anciennes* (ces mélodies à triton auraient été le premier système musical symbolique des peuples mégalithiques, dont Florès fait partie), et d'influences plus récentes et très mitigées (exemple J).

La mélodie très intéressante de l'exemple J fait présager les si caractéristiques mélodies à triton, absolument pures, que nous étudierons bientôt dans l'île de Nias, au sud de Sumatra, et qui sont entièrement basées sur le tétracorde à triton, avec une des bornes en position forte (note finale), et de plus l'utilisation d'une mesure ternaire. Mais ici nous assistons encore à une succession de deux systèmes à tonique identique, puis à leur mélange.

On a vraiment, dans cet exemple, un début de stabilisation du tétracorde à triton, qui laisse planer son accent si particulier dans ce qui suit. Kunst nous donne ici des remarques très curieuses sur le style vocal, et que nous rencontrerons, toujours alliées au triton, notamment à Nias et en Australie du Nord, au pays d'Arnhem.

« *Belle et très caractéristique chanson : histoire en forme dramatique. Le chant est aussi à variations (très libres cette fois) avec une explosion dramatique au début de chaque phrase, quand le chanteur a encore à sa disposition toute sa capacité pulmonaire. Chaque nouvelle variation est plus richement élaborée et dure plus longtemps que la précédente* » (17) (exemple K).

Ce fragment est certes un peut court, mais dans la deuxième partie, nous sommes nettement en présence d'un tétracorde à triton ; de plus, deux sauts de triton, et attirance de la mélodie

vers le *fa*, note inférieure du tétracorde. Nous regrettons de ne pouvoir pour chaque chant, donner le sujet, les paroles, les circonstances dans lesquelles il a été chanté ; cela n'a pas toujours été indiqué par les auteurs (exemple L).

« *Mélodie rondeau ; hésitations entre deux tons fa et si bémol. La deuxième moitié (où le chœur se joint), est définitivement en fa ; les lignes précédentes me donnent l'impression d'être en si bémol. L'incertitude du ton est, spécialement dans la première partie, aggravée par le triton la-mi bémol, qui surgit çà et là. Rythmes ternaires prédominants dans la première et dernière partie* » (18).

N'est-ce pas une erreur d'analyser ce genre de mélodies, en se plaçant toujours et invariablement du point de vue de la tonalité (majeure ou mineure) occidentale ? Car, en somme, dans l'esprit du chanteur, cette cadence de triton : la-fa-*mi bémol* (en descendant) ou fa-la-*mi bémol*, fait partie intégrante de l'échelle dans laquelle il chante et n'est sûrement pas une déformation d'une gamme majeure préexistante. Voici d'ailleurs le schéma de la mélodie de cet exemple L (exemple M).

Sans aucune doute, ce fameux tétracorde à triton joue ici un rôle important. C'est, à notre sens, une résurgence d'un passé très lointain, qui semblerait confirmer la thèse de Marius Schneider sur le système musical le plus ancien des populations mégalithiques, en rapport avec les nombreuses correspondances symboliques d'une complexe mythologie (système FA-SOL-LA-SI).

---

(1) Jacques Chailley : **Formation et transformation du langage musical**, I. Intervalles et échelles. C.D.U. 1955, p. 80.
(2) **Ibid.**, pp. 80-81.
(3) **Ibid.**, p. 135.
(4) **Ibid.**, p. 198.
(5) C'est nous qui soulignons.
(6) **Ibid.**, p. 196.
(7) **Ibid.**, p. 195.
(8) **Ibid.**, p. 196.
(9) **Ibid.**, p. 198.
(10) Jaap Kunst, **Music in Flores**, Leiden E.-J. Brill, 1942.
(11) **Ibid.**, p. 52.
(12) **Ibid.**, p. 44.
(13) **Ibid.**, p. 27.
(14) **Ibid.**, p. 31.
(15) Constantin Brailoiu, Sur une mélodie russe, in **Musique russe**, P.U.F Tome II, pp. 329-391.
(16) Jaap Kunst, **Music in Flores**, p. 33.
(17) **Ibid.**, p. 35.
(18) **Ibid.**, p. 49.

(A suivre.)

BACCALAURÉAT 1965

Le **Fascicule** (supplément au numéro 112) contenant l'analyse des trois œuvres musicales imposées pour 1965 est à votre disposition au prix de **4 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris).

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— DEBUSSY : **Quatuor à cordes ; Nocturnes pour orchestre ; La Mer** (numéro 89 de juin 1962) : **5 F.**

— WEBER : **Le Freischütz** (ouverture). V. D'INDY : **Symphonie sur un chant montagnard.** M. RAVEL : **Jeux d'Eau : 3 F.**

⁂

Nous nous empressons d'avertir nos lecteurs que la Deutsche Grammophon vient de mettre en vente à l'intention des candidats à l'épreuve facultative de musique au baccalauréat une

« EDITION SPECIALE BACCALAUREAT 1965 »

des trois œuvres imposées, en un disque 25 cm, 33-tours, « Sélection 17272 ».

Les interprètes sont l'Orchestre Philharmonique de Berlin, dirigé par Fritz Lehmann.

Commandez cet excellent disque à votre disquaire.

E. M. J.

ÉVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE LES MUSIGRAINS

Au Théâtre des Champs-Elysées se poursuit la nouvelle saison de l'Evolution Musicale de la Jeunesse — Les Musigrains, vingt-cinquième saison — depuis la fondation, en 1939, par Germaine Arbeau-Bonnefoy, de cette bien sympathique association de concerts éducatifs.

De novembre à avril, avec l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dirigé par Robert Blot, trente-neuf concerts réunissent des passionnés de musique, désireux de mieux la connaître, de mieux la comprendre, et, surtout, de mieux l'aimer.

Lorsque Germaine Arbeau-Bonnefoy sent l'auditoire enfin conquis, elle aborde, avec un langage différent (suivant le cycle de concerts et l'âge des auditeurs), les époques, les formes musicales, l'étude des œuvres et du style d'un compositeur. Afin de familiariser les jeunes avec la musique de leur temps et de leur pays, une partie du concert est invariablement réservée à l'audition d'une œuvre contemporaine française, bien souvent présentée et même dirigée par son auteur.

Les explications demeurent simples, directes, souvent concrétisées par des projections. Tout étalage de mots techniques est soigneusement évité, comme est évitée la vulgarisation facile, ou la généralisation rapide.

Cette année, trois cycles de concerts permettent l'adaptation d'un plus grand nombre d'auditeurs.

Pour les petits (à partir de cinq ans !) la « Section Enfantine » des Musigrains représente une heure enchantée. Un conte masque la partie éducative, et c'est un spectacle étonnant, de voir ces centaines d'enfants suspendus aux lèvres de la narratrice, recueillis pendant l'audition, et, soudain déchaînés, sautant de joie sur leurs fauteuils, hurlant en chœur et répondant extrêmement bien — mieux que les adultes, à la question : « Quel était cet instrument ? ». « L'alto ! » ou « le hautbois ! »...

Les Musigrains s'adressent à de plus âgés : dix à quinze ans environ. Il est malaisé de captiver l'attention des jeunes, à cet âge difficile. Le programme de cette saison les enchante pourtant : il est consacré à la musique romantique, et l'étude de compositeurs tels que Mendelssohn, Schubert, Schumann est en parfait accord avec les aspirations intérieures de ces adolescents.

Les adultes, les étudiants trouvent aux concerts de l'Evolution Musicale de la Jeunesse « Formation de l'Amateur de Concerts », une solide formation musicale. Les concerts de cette saison étaient réservés à Ravel (musique symphonique et pour piano), à Schubert et à Mahler. A la demande même des auditeurs, le prochain sera consacré à la musique suédoise, bien peu connue en France.

Les nouveaux adhérents sont de plus en plus nombreux, et les concerts se multiplient chaque année. Plusieurs des concerts de l'Evolution Musicale de la Jeunesse et des Musigrains sont retransmis sur France-Culture. Germaine Arbeau-Bonnefoy a magnifiquement atteint le but qu'elle s'était fixé.

Marie-Noelle TRANCHART.

SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-Ve - ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par
Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine
et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur Adjoint : **André MUSSON**

SECTION SPECIALE DE PREPARATION

aux examens et C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Aux concours d'entrée au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) et Cours Normal de la Ville de Paris

CONCOURS DU PROFESSORAT

assuré par :

André MUSSON : Dictées Musicales ; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie ; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale ; Littérature ; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie.

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal.

Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictées, déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la première partie du Professorat ; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la première partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par les compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h 30 à 12 h et de 14 h 30 à 19 h

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

En ouverture à cette chronique, un superbe disque Erato révèle le xvie siècle religieux avec le plus illustre représentant du mysticisme espagnol : THOMAS LUIS DA VICTORIA. De surcroît, les pièces choisies par Ph. Caillard, lequel dirige son Ensemble vocal avec le style et l'enthousiasme que vous savez, offrent, sur une abondante production, le meilleur panorama qui soit : Six Motets couvrant les diverses périodes de l'année liturgique et une Messe : le poignant *O vos omnes*, répons du second Nocturne du Samedi Saint qu'on n'entend pas sans vivre l'émotion du compositeur ; comme cela est beau ! Le *Vexilla Regis*, hymne du Vendredi Saint et des Vêpres du dimanche de la Passion, alternant grégorien et polyphonie ; l'antienne *O quam gloriosum*, des vêpres de la Toussaint et le répons de Noël *Quem vidistis*, si délicatement joyeux tous deux ; l'impropère du Vendredi Saint *Popule meus*, dialogue désolé que Victoria a simplement traité, presque comme un faux bourdon, pour alterner, sans doute, avec les versets en grégorien ; le motet *Jesu dulcis memoria*, de la fête du Saint Nom de Jésus. La *Messe* à quatre voix, seconde face du disque, en quatrième mode, d'où son nom *Quarti toni*, simple, relativement brève, mais superbe, apporte, entre autres choses, un témoignage d'une habitude de l'époque : l'écriture à cinq voix de l'Agnus Dei (1).

A cette merveille, ajoutez, du même éditeur, le visage anglais avec son plus éminent représentant dans le genre : W. BYRD, un contemporain de Victoria. Si l'école anglaise fut plus originale en musique profane, reconnaissons que Byrd tint une exceptionnelle place dans l'art religieux. Peut-être est-ce dû à sa fonction à la Chapelle royale qui accapara toute sa carrière. La production de ce musicien, fort importante, comprend trois messes à trois, quatre et cinq voix, des Cantiones sacrae, Gradualia, Psaumes, Antiennes. Il utilise le latin et aussi la langue anglaise, n'oubliant pas, en cela, qu'il est au service du roi, chef de l'église anglicane. Le style, varié, polyphonique ou monodique, se rattache encore au madrigal. C'est un art élevé et plein de rêve. Le Chœur du Collège du Roi, de Cambridge chargé par les siècles, des traditions nationales, comme nous le sommes des nôtres, interprète avec l'esprit et le style convenables la *Messe à cinq voix*, deux *Psaumes* et un *Motet*. Pour qui désire posséder une illustration aussi complète que possible de l'art religieux occidental ce disque, excellent, est indispensable (2).

Suffisamment connu pour qu'il soit inutile d'en donner la moindre documentation, le *Requiem* de MOZART se voit, chez Telefunken, l'objet d'une réalisation fameuse qui honore grandement l'industrie discographique. Profondeur sonore, pureté des timbres orchestraux et vocaux, souplesse des nuances, tout cela merveilleusement restitué, sert une interprétation hors de pair. Solistes, chœurs et orchestre communient dans le même amour et le même idéal artistique. Vous ne manquerez pas de remarquer les voix magnifiques des solistes, en particulier l'alto, H. Topper, et la basse, K. C. Kohn. Carl Richter dirige l'ensemble : Orchestre et chœur Bach de Munich. Avec beaucoup de sensibilité, C. de Nys présente l'œuvre (genèse, circonstances de composition et d'édition, analyse) (3).

Dans la collection Angel, la Voix de son Maître inscrit quatre pièces sacrées d'un tout autre style dramatique et grand, avec des chœurs amples et vastes, un orchestre maniant le symbole, et sachant aussi semer l'effroi. Vous en jugerez avec, de VERDI, un *Ave Maria*, à quatre voix mixtes ingénieusement écrit, un *Chant de louanges à la Vierge* pour quatre voix de femmes, un *Stabat Mater* pour chœur et orchestre atteignant parfois à une intensité dramatique peu commune, et pour même formation avec un contralto solo, un *Te Deum* convenant au mieux à la personnalité et à l'orientation professionnelle du musicien. Cela est somptueux et, malgré une absence de religiosité dans le sens où nous l'entendons, reste une belle expression musicale des prières chrétiennes. L'interprétation, splendide, par The Philharmonia Chorus, dirigé par Wilhelm Pitz et The Philharmonia Orchestra avec Carlo Giulini, profite d'un très fidèle enregistrement (4).

Pour clore ce chapitre de musique religieuse, voici un oratorio biblique de A. SCARLATTI : la *Giudetta* qu'on ne saurait négliger pour diverses raisons : la personnalité de Scarlatti, sa place dans l'histoire et celle de l'oratorio, dont celui-ci constitue un intéressant exemple, fort bien interprété par Lise Arséguet (Judith), H. Boulangeot (Ozia), A. Kendakl (Holopherne), M. Hamel (le capitaine), A. Vessières (le Grand Prêtre), R. Perulli, viole de gambe, R. Saorgin, clavecin et l'orchestre de la Société des Concerts, dirigés par Roger Blanchard. Le disque, parfait comme il est de règle chez Harmonia Mundi, firme sévère dans le choix des œuvres et la qualité des exécutions, s'accompagne d'une plaquette fournissant une étude sur Scarlatti et son œuvre, le résumé et les paroles en italien et en français (5).

⁂

Si vous avez le désir de constituer une anthologie sonore de la mélodie et du lied, voici avec deux grands représentants de l'école allemande : SCHUBERT et BRAHMS, un très éclectique complément à ma dernière chronique consacrée à l'école française — chez la Voix de son Maître, dans la collection « Voix Illustres », 23 lieder de SCHUBERT ; ce repiquage d'enregistrements effectués entre 1937 et 1949, ressuscite très heureusement l'adorable interprétation d'El. Schumann (6). Cinq autres lieder du même auteur forment, avec douze compositions de BRAHMS, un disque non moins précieux chez la Deutsche Grammophon. Retenez le nom de l'interprète, cantatrice dont il fut largement question à propos des festivals de Bayreuth : Grâce Bumbry. Quelle voix ! et combien à l'aise dans Brahms surtout (7).

Un autre repiquage fait revivre la carrière de Lauritz Melchior et Frida Leider, deux noms internationaux. Avec ce disque, la Voix de son Maître « Voix Illustres » offre un bel échantillonnage du répertoire dramatique avec GLUCK, MOZART, BEETHOVEN et WAGNER (8).

Enfin, un Prix Jehan Alain récompense Harmonia Mundi pour son édition d'un cycle de neuf mélodies, de couleurs modales et polymodales, de O. MESSIAEN : *Poèmes pour mi*, titre dans lequel il ne faut voir aucun rapport avec la note de musique ou une tonalité. En lisant la présentation de l'auteur, vous saurez pourquoi, de même que vous disposerez de l'analyse de l'œuvre chantée par Lise Arséguet et accompagnée par le compositeur (9).

En musique instrumentale pour orgue et piano, vous serez heureux de trouver, aux côtés de BUXTEHUDE, BACH et SCHUMANN, la France avec DEBUSSY et G. FAURE.

Chez Valois, le troisième volume de l'œuvre pour orgue de BUXTEHUDE, se compose de trois *Préludes et Fugues, Chaconne, Fantaisie* et *Te Deum :* très beau disque, d'abord parce que production Valois, toujours impeccable, et ensuite parce que Finn Videro, signataire de la pochette, touche l'orgue Marcussen de l'église du monastère de Soro, en Danemark (10).

Chez Harmonia Mundi, deux disques forment les cinquième et sixième volumes de l'*Intégrale de l'œuvre d'orgue* de J.-S. BACH (voyez pour les quatre premiers volumes, ma chronique de janvier 1965). Ce sont les *Six Sonates, « Sonates en trio pour clavecin à pédales »* précise le titre exact, écrites pour Friedmann Bach, dans un but pédagogique : enseignement de la composition et exécution. Marcel Dupré a dit à leur sujet : « *Ces six Sonates ont une importance capitale, au point de vue de la composition, dans l'histoire de la musique. Les dix-huit morceaux qui les composent, tous d'une surprenante originalité en même temps que d'une logique impeccable pour la forme, sont une véritable synthèse de toutes les formes symphoniques encore employées actuellement. Nous nous bornerons à indiquer dans quels morceaux on les retrouve : forme de la* fugue : *final de la quatrième Sonate, sous un aspect de menuet ; forme du* premier mouvement de Sonate à deux thèmes : *allegro de la deuxième Sonate, avec un double développement renversé et une réexposition très courte du premier thème ; final de la deuxième Sonate sous un aspect fugué ; final de la sixième Sonate. Forme de l'*andante *ou de l'*adagio, *dite : forme* romance sans paroles *(première partie modulant de la tonique à la dominante ; deuxième partie revenant au ton principal, présentant souvent le renversement contrapontique de la première) : andante de la première Sonate ; final de la première ; premier et deuxième morceaux de la troisième ; andante de la deuxième ; premier morceau de la cinquième ; adagio de la sixième. Forme du* Rondo : *final de la troisième Sonate. Forme du* premier mouvement de Concerto *(en trois périodes, chaque période composée d'un développement suivi d'une sorte de divertissement purement harmonique) : premier morceau de la sixième Sonate. L'Adagio de la deuxième Sonate est d'une forme très libre, sorte de récitatif dialoguant à deux parties. Le premier morceau de la quatrième Sonate conclut brusquement en plein développement et paraît être d'une forme tronquée* ». Quatre de ces Sonates occupent le premier disque (11), les deux autres se partagent le disque suivant (12) avec sept *Chorals.* Le premier, sur le cantique de Luther « *Ein feste Burg ist unser Gott* » pour deux claviers et pédale fut écrit pour l'inauguration de l'orgue à trois claviers de Mulhausen, restauré selon les indications de Bach ; il met en évidence les ressources de l'instrument, le manuscrit, fait exceptionnel et infiniment précieux, porte une registration. Influencé par Buxtehude, qui traita lui aussi ce texte, ce choral constitue une grande fantaisie bien dans la façon du maître de Lubeck. Les autres chorals appartiennent, l'un à l'Orgelbüchlein et cinq au Grand recueil, les moins sévères et les plus évocateurs. L'instrument touché par Lionel Rogg est celui du Grossmunster à Zurich, chaque disque s'accompagne d'une plaquette contenant, entre autres choses, les registrations utilisées.

Pour le piano, deux chefs-d'œuvre de SCHUMANN occupent un disque Deutsche Grammophon. Geza Anda interprète l'*op. 13 : Etudes Symphoniques,* en fait variations offrant les diverses façons de varier un motif et, comme le titre l'indique, de couleur orchestrale, puis, l'*op. 17,* autre *Fantaisie,* dont, à propos d'un autre enregistrement, j'ai parlé en novembre 1963 (13).

Enfin, DEBUSSY et G. FAURE s'inscrivent chez deux éditeurs. Dans le Volume VI de l'œuvre de piano de DEBUSSY, Valois donne la *Suite bergamasque,* les deux *Arabesques, Tarentelle styrienne, D'un cahier d'esquisses, Children's corner.* L'interprétation de Noël Lee, infiniment sensible, profite d'une très fidèle et pure prise de son (14). Chez Vox, en une édition américaine, un coffret contient, avec trois disques, le premier de deux volumes que cette firme consacre à la production pour le piano de G. FAURE, ce grand maître français, tout de discrétion et de raffinement, ayant toujours réalisé un équilibre parfait entre les impératifs de la forme, le langage de l'intelligence, l'expression de la sensibilité et dont Vincent d'Indy écrit dans son Traité de Composition : « *L'invention musicale revêt un caractère très spécial qu'on pourrait appeler* mélodico-harmonique, *car la mélodie semble tellement liée à ses subtiles harmonies qu'on ne saurait l'en séparer : il en résulte un effet éminemment séduisant, comparable à celui de certaines couleurs chatoyantes. Cette ligne mélodique ne plane peut-être pas aux hauteurs sereines de celle de Franck, elle n'est pas toujours aussi habilement ouvragée que celle de Saint-Saëns, mais elle n'en demeure pas moins intimement prenante, et toute âme accessible à la poésie ne peut manquer d'être conquise par son indéniable charme* » (15).

⁂

Pour formations diverses, retenez d'abord pour le violoncelle une très belle expression du talent de P. Tortelier, accompagné au clavecin par Veyron Lacroix : les trois Sonates que J.-S. BACH écrivit pour viole de gambe. La première connut un autre version, deux flûtes et continuo, on ne sait pas trop quelle fut la première. L'enregistrement est extrêmement pur (16). Un autre très beau disque, précieux pour un cours d'histoire sur la Suite, retient TELEMANN. De ce musicien, aux activités nombreuses, réalisateur d'une œuvre importante dans tous les genres, ou peu s'en faut, Critère propose trois compositions significatives de formes utilisées à l'époque, d'un style à la fois français et italien : Deux *Suites* et un *Concerto* pour violon. Les Suites empruntent surtout à la France par leurs ouvertures (lent, vif, lent) et à l'Italie par une badinerie et un air. Toutes les deux portent un titre : « *Les Plaisirs* ». En écoutant cette musique, aimable, séduisante, aux mélodies lestes et aisées, manifestant par là un langage nouveau, orientation nouvelle qui fut celle de Telemann, en particulier, on comprend qu'il ait pu jouir d'une célébrité telle que Bach resta inconnu de ses contemporains. Comme toujours chez Critère, l'enregistrement est impeccable comme l'interprétation des solistes de Cologne ; la plaquette contient un texte très bien rédigé et documenté de Cl. Rostand (17).

De SCHUBERT, Columbia inscrit dans sa collection « Plaisir Musical », une intéressante composition, écrite dans la forme Suite : l'*Octuor en Fa Majeur, op. 166* pour deux violons, l'un tenu par D. Oistraikh, alto, violoncelle, clarinette, contrebasse, basson et cor. Un abondant texte de présentation accompagne le disque, au demeurant fort utile à la meilleure connaissance du Schubert instrumental (18).

⁂

Par rapport à l'habitude, les concertos sont, cette fois, peu nombreux.

— Chez Erato, sous le titre « *Les Fils de Bach* », trois *Concertos* pour clavecin, piano, de C. PH. EMMANUEL, JOH. CRISTIAN et W. FRIEDMANN constituent une superbe illustration du genre ainsi que des styles de ces trois musiciens. Les noms de Ristenpart, Orchestre de Chambre de la Radio sarroise, H. Dreyfus au clavecin, Veyron Lacroix au piano forte, garantissent la qualité de l'interprétation, celle qui convient à cette musique et qui, par conséquent, doit vous satisfaire (19).

— Chez le même éditeur Erato, flûte, clarinette, harpe, J. Rampal, Lily Laskine, J. Lancelot et l'Orchestre de Chambre J.-F. Paillard, pour votre bonheur, jouent deux *Concertos* de MOZART KV 229 et KV 622 (20).

— Disque tout aussi heureux et utile, tel se présente celui consacré par la Voix de son Maitre à un *Concerto pour violon* de HAYDN et à la *Symphonie concertante* de MOZART ;

R. Barchai tient l'alto, Y. Menuhin le violon et aussi, dirige l'Orchestre du Festival de Bath (21).

— Chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, G. Garay et l'Orchestre symphonique de la Radio de Leipzig avec H. Kegel au pupitre, jouent, de BARTOK, le *Concerto pour violon* écrit en 1937-1938. L'œuvre de forme classique par ses trois mouvements dont les extrêmes, deux allegros, sont en forme sonate, s'apparente plus à la symphonie concertante ou à la symphonie avec violon obligé. Le violon dispense une virtuosité parfaitement hongroise d'esprit et de technique, l'expression musicale, cependant, reste dominante. L'orchestre, sonore, discret, bien timbré, laisse au violon les motifs fort expressifs. Voilà une œuvre, marquée d'unité, intérieurement et profondément pensée (22).

***

En ouverture au paragraphe symphonique, voici une production ERATO de nature à rendre de grands services à vos besoins pédagogiques. Sous le titre *Fanfares de tous les temps,* se trouvent rassemblées des pièces uniquement écrites pour ensembles de cuivres, soit pour des préoccupations musicales (sonate, intrada, pavane, etc.), soit pour des besoins extra musicaux (Fanfares royales pour le sacre de Louis XII). Le choix des morceaux couvre toute l'histoire depuis le début du XVIe siècle jusqu'à maintenant avec, entre autres, J. DES PRES, G. GABRIELI, LULLY, PURCELL, BEETHOVEN, DEBUSSY, P. DUKAS, A. ROUSSEL, A. JOLIVET. L'enregistrement, par son excellence, respecte et sert bien la brillante interprétation de l'Ensemble de cuivres de Paris, le Quatuor de trombones de la R.T.F. avec J.-Fr. Paillard au pupitre (23).

A. ROUSSEL, peu souvent cité, hélas ! dans le catalogue discographique, se voit honoré d'un très beau disque chez COLUMBIA. Belle occasion de faire valoir à vos élèves la valeur de l'école française avec la deuxième Suite d'orchestre de *Bacchus et Ariane*, le *Festin de l'araignée*, la robuste *Sinfonietta pour cordes,* délicieusement joués par l'Orchestre de la Société des Concerts dirigé par A. Cluytens (24). Deux ouvrages vous donneront une pertinente documentation sur le musicien : « Roussel », par A. Hoérée, et « Musique française, Présences contemporaines », de J. Roy.

En suite de cela, toutes les écoles étrangères forment un fort intéressant florilège des tendances ayant marqué l'évolution du langage musical depuis R. Strauss, aussi bien dans les sources d'inspiration, le vocabulaire, que dans les moyens orchestraux.

— Chez COLUMBIA, *Don Quichotte, Variations fantastiques sur un thème chevaleresque,* de R. STRAUSS, poème symphonique formé d'une introduction, d'un thème varié et d'un final, d'un seul tenant. Le violoncelle personnifie Don Quichotte, clarinette basse et tuba, Sancho. L'interprétation, sonore, timbrée, par P. Fournier et l'Orchestre de Cleveland et G. Szell, est fort heureusement mise en valeur par l'enregistrement. En union avec professeurs de lettres et d'espagnol, voilà, avec ce disque, une belle occasion d'illustrer Cervantès (25).

— Un autre poème symphonique de R. STRAUSS, les *Métamorphoses,* se partage un disque DEUTSCHE GRAMMOPHON avec celles de HINDEMITH, titrées *Métamorphoses symphoniques de thèmes de C. M. von Weber,* œuvre curieuse transposant des motifs du romantique allemand, ceux de l'Ouverture chinoise, en particulier, y mêlant des dessins originaux et tout cela amalgamé par des procédés propres au compositeur et des moyens orchestraux fort loin de Weber. L'enregistrement qui remonte à 1947 fait revivre l'interprétation de Furtwaengler au pupitre de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (26).

Deux autres disques, DEUTSCHE GRAMMOPHON et PHILIPS, apportent deux images du talent et du génie de STRAVINSKY. Le *Sacre du Printemps* chez D. GR. L'auteur en a indiqué lui-même l'origine : « *En finissant à Saint-Petersbourg les dernières pages de l'* « *Oiseau de Feu* », *j'entrevis un jour, de façon*

inattendue, le spectacle d'un grand rite païen : les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. Ce fut le thème du Sacre du Printemps ». Débauche de rythme, de puissance, d'une puissance barbare et primitive, intensément colorée, aux motifs proches de la tradition populaire, utilisant de très importants moyens orchestraux, cas assez fréquent à l'époque, cette œuvre, qui déchaîna le tumulte lors de sa création en 1913 à Paris, n'est ni un aboutissement, ni un point de départ. « *Stravinsky est l'homme le plus méthodique du monde*, a écrit Roland-Manuel, *et le moins systématique. Epris de l'œuvre à faire et non de l'œuvre faite, rien ne le lie à ses réussites. Il n'en tire aucun procédé, car il ne replace jamais rien. C'est pour cela qu'aucune de ses œuvres n'est semblable à sa voisine, alors qu'il demeure à peu près identique à lui-même, et l'on s'imagine communément qu'il change de peau quand il ne fait que changer d'exercice* ». Si, avec cette œuvre, Stravinsky fait « crouler toutes les idées acquises par un siècle de romantisme », avec *Apollon Musagète*, chez PHILIPS, se manifeste, par les formes, le matériel orchestral restreint, un retour, apparent tout au moins, au classicisme, celui du XVIIe siècle. L'œuvre tranche singulièrement sur celles qui l'ont précédée : Petrouchka, 1911 ; le Sacre, 1913 ; les Noces, 1917 ; la Symphonie pour instruments à vent, 1921. Toute de charme et de douceur, elle fut écrite à la suite d'une commande de Mrs El. Coolodge, désireuse d'un spectacle de danse court, ne devant comporter que quelques danseurs et un orchestre restreint. Le compositeur fut séduit : « *Quand, dans mon admiration pour la beauté linéaire de la danse classique, je songeai à un ballet de ce genre*, dit-il, *j'envisageai surtout ce qu'on appelle le « ballet blanc » où se révélait à mes yeux l'essence de cet art dans toute sa pureté. J'y trouvai une merveilleuse fraîcheur produite par l'absence de tout agrément polychrome et de toute surcharge. Ces qualités m'incitèrent à composer une musique qui présenterait un caractère analogue. A cette fin, l'écriture diatonique me parut la plus appropriée, et la sobriété de ce style détermina mon point de vue sur l'ensemble instrumental dont j'allais me servir. J'écartai d'abord l'orchestre courant à cause de l'hétérogénéité de sa composition : groupes entiers d'archets, de bois, de cuivres, de percussion. J'écartai aussi les ensembles d'harmonie (bois et cuivres) dont les effets sonores ont été vraiment trop exploités ces derniers temps, et je m'arrêtai aux archets. L'usage orchestral de ces instruments souffre depuis assez longtemps d'une déviation fort regrettable. Tantôt on leur fait soutenir des effets dynamiques, tantôt on les abaisse au rôle de simples « coloristes ». Je confesse d'avoir moi-même donné dans ce travers* ». Le *Sacre du Printemps* est joué par l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Karajan (27). *Apollon Musagète*, auquel s'ajoute deux *Suites*, quatre *Impressions Norvégiennes* et *Circus Polka*, est interprété par l'Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Markévitch (28).

Enfin, dignes compléments de ce très beau panorama de la musique symphonique moderne, retenez PROKOFIEV dont COLUMBIA a gravé une remarquable interprétation de G. Szell de la *Cinquième Symphonie* (29) et, chez LA VOIX DE SON MAITRE, CHOSTAKOVITCH, musicien essentiellement soviétique, n'ayant pour ainsi dire presque rien connu de l'ancien régime puisque né en 1906. Il écrivit douze symphonies dont les plus marquantes, historiquement tout au moins, sont les cinquième, en hommage à Lénine ; septième, « Stalingrad » ; onzième, « L'Année 1905 », et enfin celle, objet de ce disque, la *Douzième*, « *L'Année 1917* », aux titres significatifs : *Petrograd révolutionnaire, Grandes crues, L'Aurore, L'Aube de l'humanité*. Le disque se complète par l'*Ouverture de Fête* composée à l'occasion du trente-troisième anniversaire de la Révolution, ces deux œuvres puissamment rendues par G. Prêtre au pupitre du Philharmonia Orchestra (30).

*
**

Le Volume 8 de la collection HARMONIA MUNDI « Musique de Tous les Temps - Orgues historiques » parle de l'instrument de l'église Sainte-Marie de Bastia. Au sommaire du numéro de cette luxueuse revue : *Autour de Sainte-Marie de Bastia, Les Serassi*, facteurs d'orgues italiens, *L'orgue de Sainte-Marie, A propos du ripieno, Le sommier à ressorts, Documents techniques*. René Saorgin touche l'instrument avec des pièces de FRESCOBALDI, LUZZASCHI, MALVEZZI et A. GABRIELLI (31).

Chez Vox, dans la collection « MINIVOX », ne manquez pas de retenir un touchant disque : *L'Orchestre d'enfants de la Schola Cantorum* fondé et dirigé par *Alfred Leowenguth*. La *Symphonie des Jouets* de HAYDN, une *Gavotte* de BACH et le *Concerto de Noël* de CORELLI vous fixeront l'éminente valeur de l'entreprise d'Alfred Leowenguth. J'ai assisté à quelques répétitions, elles sont édifiantes, Loewenguth les dirige avec un rare feu sacré et un non moins rare sens pédagogique ; durant deux heures le travail s'effectue dans une ambiance de bonne humeur, de sagesse et d'application, les enfants sont heureux, les résultats sont là fameusement probants. La pochette donne la photographie de ce jeune orchestre, combien cela est déjà émouvant à regarder (32).

Enfin, les œuvres imposées au baccalauréat 1965 viennent de faire l'objet d'une édition chez DEUTSCHE GRAMMOPHON, la réalisation en est excellente (33).

*
**

A l'instant, je reçois plusieurs disques d'une telle valeur et d'une telle réussite technique que je ne veux remettre à plus tard le désir de vous en faire part.

De CYGNUS, jeune marque dont les responsables, amoureux des belles choses, toujours à la recherche de l'inédit, sachant découvrir des interprètes égaux aux plus grands, un premier disque donne le *Ballet des Cruelles*, de MONTEVERDE. J'ai parlé en janvier dernier de la version mono, voici la version stéréo, elle est infiniment supérieure à la précédente pourtant belle. Si vous possédez une installation stéréo, n'hésitez pas (34). Le second disque (35), de même niveau artistique, contient *Seize Sonates* de D. SCARLATTI jouées à ravir par Luciano Sgrizzi de la Societa Cameristica di Lugano sur un clavecin Neupert. Faites connaître ces productions, elles le méritent comme le mérite la marque CHARLIN que, pour la première fois, j'ai le bonheur de citer. Les disques CHARLIN sont en stéréo compatible, comme ceux de la Deutsche Grammophon d'ailleurs, c'est-à-dire que, sans inconvénient, ils peuvent être écoutés sur n'importe quel électrophone (reportez-vous à ce sujet au numéro 111 de *L'Education Musicale*, page 26 : « *Les Allemands découvrent le disque compatible en France* »). Techniquement, voilà la perfection. Musicalement aussi. De plus, évidente apparaît l'intention de révéler des choses exceptionnelles dans des conditions d'interprétation et de prise de son également exceptionnelles. C'est très beau et très pur. Fait assez surprenant dans l'édition discographique, CHARLIN, avec deux disques sur les trois que je présente aujourd'hui, rappelle qu'il y a une école française sur laquelle l'étranger a pris et prend encore modèle. A l'occasion, dites-le et faites-le comprendre à vos élèves, les deux disques vous y aideront. M. LECLAIR, P. GUEDRON, M. CORRETTE, L. DE CAIX D'HERVELOIS, FR. COUPERIN, J. BODIN DE BOISMORTIER interprétés par Laurence Boulay, claveciniste, Geneviève Noufflard, flûtiste, Marie-Thérèse Heurtier, violoncelliste, et P. Derenne (36). G. FAURE dont deux pages célèbres : l'*Elégie pour violoncelle* et le *Second Quintette* sont joués par le Quatuor de l'O.R.T.F. et Germaine Thyssens-Valentin. Le Quintette composé en 1921, œuvre magistrale, de forme classique et de style dorique, recèle des beautés auxquelles le public de la première audition fut sensible. Puisse le public d'aujourd'hui se trouver dans le même état réceptif. J'invite en tout cas les jeunes à se pencher sur ces pages, leur culture s'enrichira. Le troisième disque de l'Anthologie « *Musica Sacra* » dirigée par Carl de Nys, donne un chef-d'œuvre de CALDARA : la *Messe de Sanctification* de

l'archevêque martyr *Jean de Népomuk*. C'est splendide. Le texte de présentation de C. de Nys est infiniment instructif (38).

Publié par une toute jeune marque (Soder), nous recevons le premier disque de la pianiste Teresa Llacuna, jeune artiste d'origine espagnole. Cet enregistrement confirme ce que nous avons écrit après son dernier récital parisien : la musicalité est profonde, le jeu net et précis, prouvant ainsi la qualité de la technique. Son programme, consacré à trois siècles de musique espagnole, débute par DOMENICO SCARLATTI qu'il ne faut pas s'étonner de voir figurer ici puisqu'il passa une grande partie de sa vie à Madrid, puis viennent PADRE SOLER, GRANADOS, ALBENIZ et FALLA. D'Albeniz, Teresa Llacuna nous propose le premier cahier d'*Iberia*, pièce maîtresse du disque, dans une interprétation authentiquement espagnole. Un très bon disque que l'on peut recommander pour l'usage scolaire, et dont les qualités techniques sont excellentes.

Dominique MACHUEL.

(1) **VICTORIA**
Messe « Quarti toni » - Six **Motets.**
30/33 - ERATO - LDE 3303 - Stéréo STZ 50203

(2) **BYRD**
Messe à 5 voix - **Magnificat** - **Nunc dimittis** - **Ave verum.**
30/33 - ERATO - LDE 3296 - Stéréo STE 50196

(3) **MOZART**
Requiem.
30/33 - TELEFUNKEN - TEL 8 - Stéréo STEL 8

(4) **VERDI**
Quatre pièces sacrées.
30/33 - VOIX DE SON MAITRE - AN 120 F - Stéréo SAN 120 F

(5) **A. SCARLATTI**
La Giudetta, oratorio.
30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30575

(6) **SCHUBERT**
Lieder : Nacht und traüme - Seligkeit - Nähe des geliebten - Lachen und wenen - Frühlingstraum, n° II - Der Einsame - Nachtviolen - An die geliebte - Wiegenlied - Der Schmetterling - Des baches Wiegenlied, n° 20 - Des Jüngling und der Tod - Das Heimweh - Hin und wieder Fliegen Pfeile - Liebe Schwärmt auf allen Wegen - Dass sie hier gewesen - Romance de Rosamonde - Das Mädchen - An mein clavier - Lieder der Mignon
30/33 - VOIX DE SON MAITRE - FALP 50031

(7) **BRAHMS**
Zigeunerlieder, op. 103 - An eine Aolsharfe - O Kühler Wald - Alte Liebe - Trennung.
SCHUBERT
Fahrt zum Hades - Der Wanderer - Nacht und Traüme - Auflösung - Die Forelle.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - LPM 18889

(8) **GLUCK**
Armide, acte III : Ah, si la liberté.
MOZART
Don Juan, acte I : Récit : Don Ottavio et Air.
BEETHOVEN
Fidelio, acte I : Abschenlicher.
WAGNER
Parsifal, acte III (Ich sah' das Kind) ;
Tristan, acte I (Récit d'Isolde et Malédiction) ; acte II (Duo d'amour) ; acte III (Mort d'Isolde).
30/33 - VOIX DE SON MAITRE - FALP 50025

(9) **O. MESSIAEN**
Poèmes pour mi (Action de grâces, Paysage, La Maison, Epouvante, L'Epouse, Ta voix, Les deux guerriers, Le collier, Prière exaucée).
30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30543

(10) **BUXTEHUDE**
L'œuvre pour orgue, vol. 3 (Préludes et Fugues en sol m., ré M., mi M., Chaconne en ut m., Fantaisie « Wie schön leuchtet der Morgenstern », Te Deum.
30/33 - VALOIS - MB 403 - Stéréo MB 903

(11) **J.-S. BACH**
Intégrale de l'œuvre d'orgue, vol. 5 : 4 Sonates en trio : Mi bémol, ut, ré, mi.
30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30552

(12) **J.-S. BACH**
Intégrale de l'œuvre d'orgue, vol. 6 : 2 Sonates en trio : Ut, Sol - **Sept chorals :** Fantaisie sur Ein Feste Burg, Nunfreut euch - An Wasserflüssen Babylon (2 clav. et double pédale) - Vater unser im Himmelreich - Valet wil ich dir geben - Herzlich tut mich verlangen - Fugue sur le Magnificat.
30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30553

(13) **SCHUMANN**
Etudes Symphoniques, op. 13 - **Fantaisie** en Ut, op. 17.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - LPM 18868

(14) **DEBUSSY**
L'œuvre de piano, vol. VI - Suite bergamasque (Prélude, Menuet, Clair de lune, Passepied) - Arabesques - Danse (Tarentelle styrienne) - D'un cahier d'esquisses - Children's corner.
30/33 - VALOIS - MB 475 - Stéréo MB 975

(15) **G. FAURE**
L'œuvre pour piano, vol. I (Thème et Variations, op. 73 - 13 Barcarolles - 4 Valses caprices - Pièces brèves, op. 84).
30/33 - VOX - VBX 423 - Stéréo SVBX 5423

(16) **J.-S. BACH**
Trois Sonates violoncelle et clavecin : Sol M., BW 1027 ; Ré M., BW 1028 ; Sol. m., BW 1029.
30/33 - ERATO - LDE 3266 - Stéréo STZ 50166

(17) **TELEMAN**
Suite flûte et cordes en la m. (Ouverture, Les Plaisirs, Air à l'Italien, Menuets I, II, Réjouissances, Passepied I, II, Polonaise) - **Suite en fa dièse** (Ouverture, Les Plaisirs, Angloise, La Badinerie italienne, Loure, Menuets I et II, Courante, Le Batelage) - **Concerto violon** en la m.
30/33 - CRITERE - CRD 185

(18) **SCHUBERT**
Octuor en Fa M., op. 166.
30/33 - COLUMBIA - FCX 30246

(19) **C. PH. E. BACH**
Concerto clavecin, piano forte et orchestre en Fa M.
J. CHR. BACH
Concerto piano forte et cordes n° 6 en Sol M.
W. FR. BACH
Concerto clavecin et cordes en ut M.
30/33 - ERATO - LDE 3287 - Stéréo STE 50187

(20) **MOZART**
Concerto flûte et harpe en Do M., K. 299 - Concerto clarinette en La M., K. 622.
30/33 - ERATO - LDE 3725 - Stéréo STE 50175

(21) **HAYDN**
Concerto Ut M., violon et orchestre.
MOZART
Symphonie concertante Mi bémol M., K. 364.
30/33 - VOIX DE SON MAITRE - FALP 791 - Stéréo ASDF 791

(22) **BARTOK**
Concerto violon et orchestre.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - LPM 18786

(23) **FANFARES DE TOUS LES TEMPS**
Josquin des Prés : Fanfares royales - **J. Kungelmann :** Choral - **Danceries** de la Renaissance française : Pavane, Passemaize, Gaillarde, Basse dance - **Bransles** de Bourgongne, Champaisgne, Ecosse - **G. Gabrieli :** Sonata - **M. Frank :** Intrada - **M. Locke :** Music pour la Restauration du roi Charles II - **J. Pezell :** Sonata, Sarabande et Bal - **J.-B. Lully :** Airs de trompettes, timbales et hautbois pour le Carrouzel de Monseigneur - **H. Purcell :** Marche funèbre pour les obsèques de la reine Mary - **M. Corette :** Divertissement pour 2 trompettes - **Beethoven :** Equale pour 4 trombones - **Fanfares** exécutées au Jubilé de Rimsky-Korsakov - **Debussy :** Fanfare du Martyre de Saint-Sébastien - **P. Dukas :** Fanfare de la Péri - **Fl. Schmitt :** Fanfare d'Antoine et Cléopâtre - **A. Roussel :** Fanfare pour un sacre païen - **A. Jolivet :** Fanfares pour Britannicus.
30/33 - ERATO - LDE 3278 - Stéréo STE 50178

(24) **A. ROUSSEL**
Bacchus et Ariane (Suite d'orchestre) - **Le Festin de l'Araignée** (fragments symphoniques) - **Sinfonietta** pour cordes.
30/33 - COLUMBIA - FCX 1001 - Stéréo SAXF 1001

(25) **R. STRAUSS**
Don Quichotte.
30/33 - COLUMBIA - FCX 992 - Stéréo SAXF 992

(26) **R. STRAUSS**
Métamorphoses.
HINDEMITH
Métamorphoses symphoniques de thèmes de C.M. von Weber.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - LPM 18857

(27) **STRAVINSKY**
Le Sacre du Printemps.
30/33 - DEUTSCHE GRAM. - LPM 18920

(28) **STRAVINSKY**
Apollon Musagète, Suite n° 1, **Suite** n° 2 - **4 Impressions norvégiennes - Circus Polka.**
30/33 - PHILIPS - L 02377 L

(29) **PROKOFIEFF**
Cinquième Symphonie
30/33 - COLUMBIA - FCX 989 - Stéréo SAXF 989

(30) **CHOSTAKOVITCH**
Symphonie n° 12, op. 112, « L'année 1917 », **Ouverture de fête**, op. 96.
30/33 - VOIX DE SON MAITRE - FALP 794 - Stéréo ASDF 794

(31) **ORGUES HISTORIQUES, BASTIA**
Frescobaldi (Iste confessor, Toccata pour l'Elévation) - **L. Luzzaschi** (Toccata du 4e ton) - **C. Malvezzi** (Canzone) - **A. Gabrielli** (Ricercare du 12e ton).
17/45 - HARMONIA MUNDI - n° 8

(32) **L'ORCHESTRE D'ENFANTS DE LA SCHOLA CANTORUM**
25/33 - VOX - ENF 507

(33) **MENDELSSOHN**
La Grotte de Fingal (ouverture).
DE FALLA
Danse rituelle du Feu.
CHABRIER
España
25/33 - DEUTSCHE GRAM. - Sélection 17272

(34) **MONTEVERDE**
Le Ballet des Cruelles.
30/33 - CYCNUS - Stéréo 60 CS 525

(35) **D. SCARLATTI**
Seize Sonates pour clavecin.
30/33 - CYCNUS - Stéréo 60 CS 526

(36) **J.-M. LECLAIR**
Sonate à trois.
P. GUEDRON
Airs de cour pour chant et clavecin.
M. CORRETTE
Prélude pour clavecin ; Sonatille en si m. pour flûte et basse continue (inédits).
CAIX D'HERVELOIS
Le Rossignol (inédit) pour flûte, violoncelle et clavecin.
BODIN DE BOISMORTIER
Sonate à trois.
30/33 - CHARLIN - Stétréo compatible CL I

(37) **FAURE**
Elégie pour violoncelle et piano ; 2e Quintette.
30/33 - CHARLIN - Stéréo compatible - CL II

(38) **A. CALDARA**
Missa sanctificationis Sancti Joannis Népomuceni.
30/33 - CHARLIN - Stéréo compatible AMS 62

(39) **TROIS SIECLES DE MUSIQUE ESPAGNOLE :**
D. Scarlatti : Sonate en fa majeur - **Padre A. Soler :** Sonate en fa dièse majeur - **Padre J. Galles :** Sonate en ut mineur - **E. Granados :** La maja y el Ruisenor ; El Pelele - **I. Albeniz :** Evocation ; El Puerto ; Fête Dieu à Séville - **M. de Falla :** Andaluza.
30/33 - SODER Sod. 20520

CYCNUS

Production : Samuel MULLER

a deux ans. Il a publié vingt-quatre disques et a été honoré de huit Grands Prix du Disque :

Domenico Scarlatti :
16 Sonates pour clavecin (mono 30 CM 026, stéréo 60 CM 526).

Bach - Vivaldi :
Intégrale des concertos pour clavecin seul (mono 30 CM 022, stéréo 60 CS 522).

Monteverdi :
Combat de Tancrède et Clorinde (mono CM 005, stéréo 60 CS 505).

Laudario de Cortone :
(Mono 30 CM 001, stéréo 60 CS 501).

Rossini :
Les Péchés de ma vieillesse (mono 30 CM 014, stéréo 60 CS 514).

Monteverdi :
Madrigaux guerriers et amoureux (mono 30 CM 018, stéréo 60 CS 518).

Monteverdi :
Il Ballo delle Ingrate (mono 30 CM 025, stéréo 60 CS 525).

Ces disques ont fait l'objet, dès leur parution, d'une analyse dans les chroniques de *L'Education Musicale* : « Notre Discothèque ».

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MARS

Mardi 2 :

Chant : Séance de révision.

Mercredi 3 :

Initiation à la musique : Danses polovtsiennes (Borodine), Les Pins de Rome (Respighi), en deuxième audition.

Chant : Séance de révision.

Vendredi 5 :

Solfège seconde année : 10e leçon (étude du *mi* aigu).

Mardi 9 :

Chant : Marianne s'en va au moulin (chant populaire du Canada).

Mercredi 10 :

Initiation à la musique : 5e Symphonie (Beethoven).

Chant : Lied (Beethoven).

Vendredi 12 :

Solfège première année : 9e leçon (exercices d'application).

Mardi 16 :

Chant : Marianne s'en va au moulin (suite de l'étude).

Mercredi 17 :

Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 31 mars.

Chant : Lied (Beethoven) : suite de l'étude.

Vendredi 19 :

Solfège seconde année : 11e leçon (étude du *ré* aigu).

Mardi 23 :

Chant : Marianne s'en va au moulin (suite de l'étude).

Mercredi 24 :

Initiation à la musique : seconde séance de préparation au jeu musical du 31 mars.

Chant : Lied (Beethoven) : suite de l'étude.

Vendredi 26 :

Solfège première année : 10e leçon (étude de la note *fa*).

Mardi 30 :

Chant : Marianne s'en va au moulin (fin de l'étude).

Mercredi 31 :

Initiation à la musique : Jeu musical (reconnaissance de thèmes).

Chant : Lied (Beethoven) : fin de l'étude.

LA SYMPHONIE N° 2 de Henri DUTILLEUX (1)

(Fin)

par O. CORBIOT

Professeur d'E.M. au Lycée Henri IV, à Paris

Troisième mouvement.

Le dernier mouvement, c'est celui du pays « *où l'on n'arrive jamais* » ; les plus belles musiques dont Henri Dutilleux rêva jamais, sont ici celles qui justifient la comparaison faite avec les landes de Sologne, les reflets dans l'eau de ses étangs et autres paysages qui relèvent presque du domain de l'imagination. Bernard Gavoty n'a pas sans raison parlé du « Grand Meaulnes ». Les voyages les plus beaux sont ceux qu'on imagine comme les châteaux qui transparaissent à travers les brumes matinales. C'est le petit orchestre qui se présente en filigrane ; c'est le grand orchestre qui le guide dans ces pérégrinations.

Cet allegro fuocoso = 108 Calmato nous entraîne avec ses douze minutes et ses 515 mesures à travers des mélodies brossées à larges traits. L'entrée du P.O. se fait seulement à la vingt-troisième mesure, alors que le G.O. s'impose dès le début avec la force du génie (F). Cette introduction, tout en reprenant textuellement les quatre dernières notes du deuxième mouvement, est un retour de la tête du second solo de trompette. Ce premier épisode se termine sur *do dièse* p. subito dont nous devinons qu'elle sera la note pivot du mouvement a (2). Il s'agit très exactement de l'agrégation harmonique du chiffre 3 (et la suite) dans le deuxième mouvement. Après cette descente vertigineuse dans les profondeurs de l'orchestre (tuba, violoncelles, contrebasses).

A 2, le deuxième épisode rythmique évoque quelque musique lointaine de jazz ; le souci de l'unité dans la construction apparaît avec le retour de la cellule harmonique (E) qui se présente à la mesure 26 sur deux degrés : *mi* et *si*, suivi peu après de l'appel initial (*mi, do, ré dièse, mi*) (F) légèrement déformé.
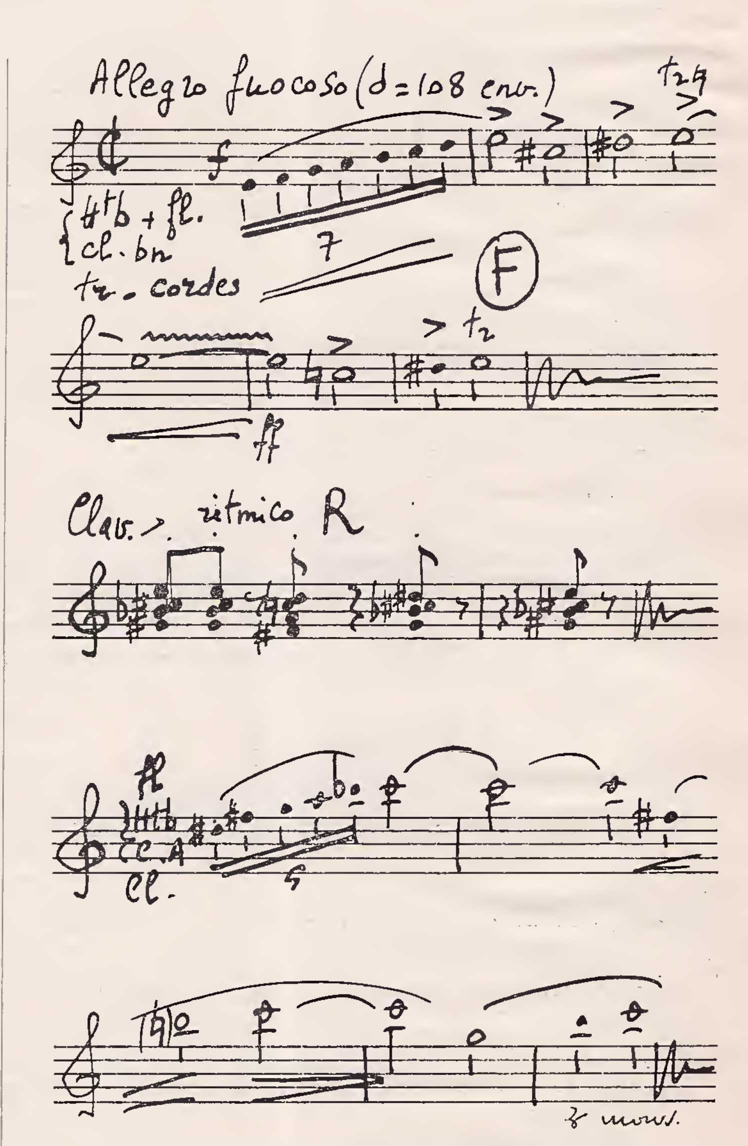
A (5) le rythme (R) précise l'impression de jazz naissant ou évanescent ; à la mesure 54 la trompette et le trombone prennent sur six mesures un chorus. Le clavecin joue *Boston*, c'est-à-dire fait alterner les accords avec les basses tandis que les violons du G.O. amènent un break (fantaisie mélodique ajoutée à la fin du dialogue Tr. Trb).

A 6 les hautbois, C. A., Cl. et fl. du P.O. sur le rythme *two-beats* (deux temps) réintroduisent le solo de hautbois du deuxième mouvement (11, 27). Cet élément est pris en relais par les cordes du G.O. amplifiant dans un lyrisme intense ce qui a précédé. Seul vestige du petit orchestre les timbales sont utilisées à partir de 7.

A 8, entrée aux vents du grand orchestre du même élément. Un solo de deux cymbales, souvenir du charleston achève cet épisode.

A 10, la note pivot amorce sur le rythme (R) ce nouvel épisode où l'instrumentation est réduite aux timbales et à la C.B. du G.O. ; sur un ostinato de cinq notes et très légèrement, la trompette et le trombone jouant en sourdine (*straight*).

A 12 une clarinette basse annoncée par la cymbale suspendue et frappée par une baguette de bois, trouve son équivalent dans le P.O. avec l'alto solo. Puis c'est un solo de trombone accompagné par les doubles cordes d'un violon solo. Ce motif (F') prendra des proportions gigantesques un peu plus loin (*mi bémol, la, sol, ré, mi bémol*). A la huitième mesure de 12 l'amorce d'un thème au tuba solo se superpose aux autres éléments : ainsi à 14 les violons 1, de même à 17. Plus loin, au *piu vivo*, les cuivres (exemple H) et les bois par mouvement contraire (exemple H') s'emparent de ce thème pour le métamorphoser ainsi qu'à 35 au G.O.
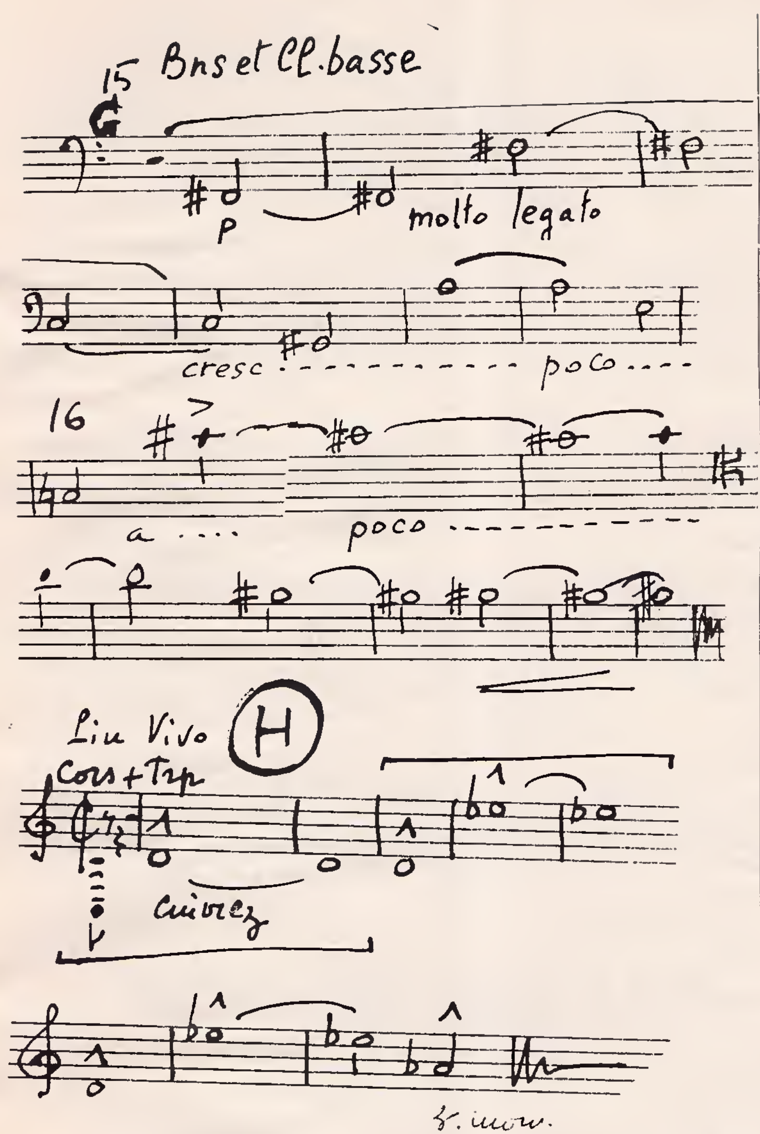


A 15, le rythme (R) revient accompagnant (G') dont s'emparent les cuivres du G.O. après la cl. B. et les Bns. du G.O.

A 17, après un fondu enchaîné sur des trilles, (G) apparaît à 3/4 aux violons du G.O. en une construction polyphonique où le petit orchestre continue à battre les deux temps du C barré. Charlie Chaplin dit « *qu'un montage rapide et des fondus enchaînés d'une scène à l'autre constituent la dynamique de la technique cinématographique* » (*Histoire de ma vie, R. Laffont*). Le violon solo du P.O. égrène leggiero ses croches. A 20, (G) est exposé au cor anglais.

A 23, dans une disposition inversée, le petit orchestre à 3/4 et le grand orchestre à C barré, nous assistons à l'amplification du motif (F'). Le clavecin et le celesta brillent comme dans la lumière d'un matin d'été. L'impression de mystère se dissipe. La cellule (B) revient ici métamorphosée.

(1) Voir *L'Education Musicale*, numéros 113 et 115.



A 28, transition semblable à celle terminant le premier épisode et les tenues précédant l'entrée du petit orchestre amènent le *piu vivo*. Blanche = 116.

(H) aux larges intervalles et dans le sens physique du mot, aux larges inspirations, est en fait la redécouverte du thème (A) du début de la symphonie accompagné par le rythme (R) et nous n'en voulons pour preuve que le retour des fusées ascendantes aux cordes et aux bois.

A 36 un rythme fuyant comme des coups d'ailes est une réplique au rythme (R) comme du reste (H') qu'il acompagne.

A 43, le G.O. se fige sur le pôle *do dièse* d'abord pianissimo avec une adjonction progressive des vents et des cordes de l'aigu au grave. C'est le point culminant du final qui, à 44, verra s'amorcer à la flûte une courbe descendante doublée en trille par les violons divisés un peu dans l'esprit du *Poème* de Chausson. Le vibraphone, le tam-tam, la grosse caisse ponctuent cette masse sonore où la harpe balance sur une mesure à 3/4 un rythme binaire, et où les cordes se joignent progressivement aux entrées successives des trompettes, des trombones et du tuba. Le petit orchestre n'intervient qu'à la mesure 380 sur les tenues du *do dièse* (note pivot) qui reprennent dans la nuance PP, se dissipant peu à peu pour revenir presque aussitôt dans *un poco allargando*.

A 44 la harpe reprend périodiquement le rythme amorcé par les timbales (solo). Entre le piccolo, les violons en trilles et les cordes graves du G.O., il y aurait place pour le petit orchestre

qui n'entre qu'à 47. Cette architecture sonore toute en graves et en aigus laisse à découvert les parties intermédiaires. Nous en avons un exemple célèbre au début d'*Alexandre Newski* de Prokofiev. Les fusées de clarinette basse, de clarinettes, les glissandi de harpes ascendants et descendants rappellent ce que nous avons entendu au début du premier mouvement. Les cordes sont divisées à chaque partie par deux, avec ou sans sourdine, en pizzicati ou legato.

A 47 le petit orchestre avec le hautbois solo intervient accompagné par le celesta (J).

A 50 une coda de 49 mesures débute piano sostenuto

H' 36 Hautbois. Clar.
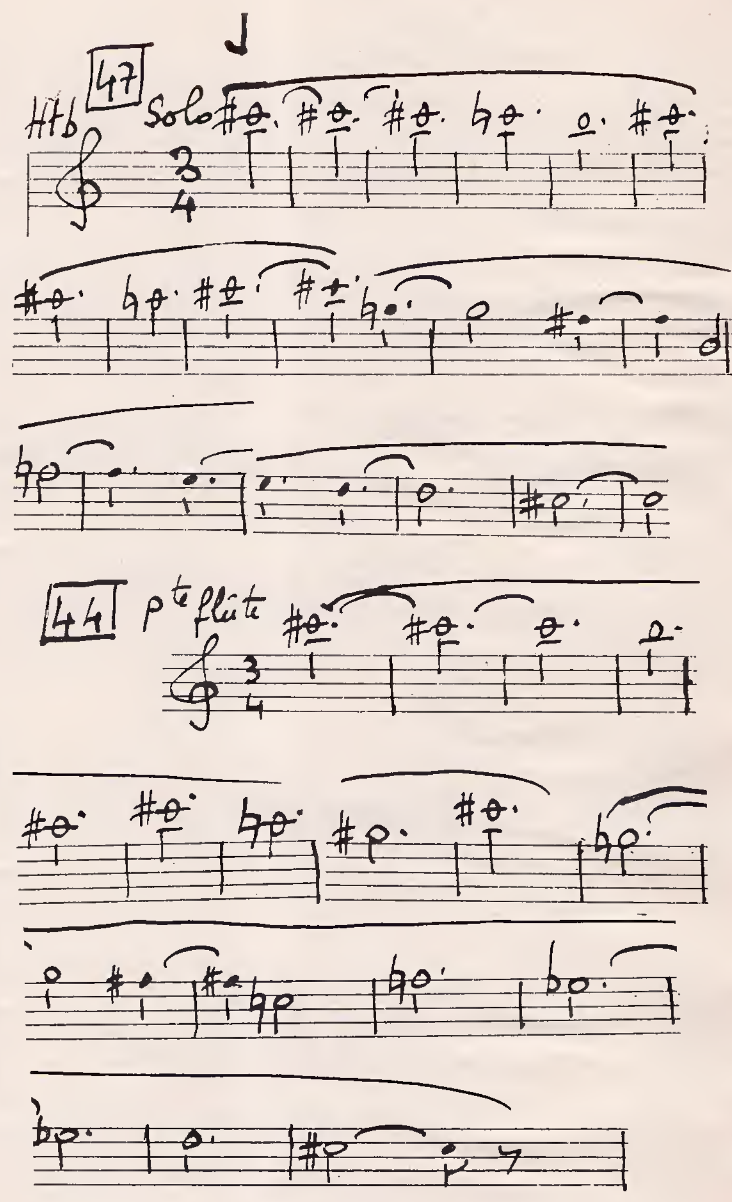
mp

Fag. oboe. 478

p

Cordes

3 479



(blanche = 44 environ). Cette dernière partie est marquée : *très calme*. La constante harmonique (E) jette une lueur stellaire sur les premières mesures. La symphonie s'achève dans une expression interrogative voulue par l'auteur. Un solo de cor anglais à 379 intervient comme pour permettre aux orchestres de reprendre souffle. A 388 c'est un deuxième solo de cor anglais. Tour à tour les cordes du petit orchestre puis la trompette également en solo, lancent un appel sur une montée lente des cordes et des bois avec utilisation de la gamme par tons (avant 57). A 504 troisième solo de cor anglais. Les deux orchestres achèvent dans une sorte de « *ralenti cinématographique* » cette coda à 4/2 avec un accord en *do dièse* tenu sur trois mesures pianissimo et morendo. On se souviendra ici du *Crépuscule des Dieux* et du thème de l'*Interrogation de la destinée.*

Comme beaucoup d'œuvres du XIXe au XXe siècle, cette symphonie (en trois mouvements *si la do dièse*) semble attirée par les espaces infinis du ciel et de la mer. Jehan Alain, de qui Henri Dutilleux a orchestré la *Prière* de Charles Péguy, a noté dans ses carnets : « *La musique doit couler comme une rivière* » et encore ceci : « *Monde de l'Enfance, ô monde des merveilles ! Taries, vous êtes taries à jamais. Ah ! s'il n'y avait pas la musique !...* ». C'est aussi le monde où la forme « se continue,

se propage dans l'imaginaire » et « où *les métamorphoses sans fin recommencent* ». Mme G. Brelet a écrit au sujet de cette symphonie : « *Si* (elle) *nous arrache au quotidien, c'est pour nous mettre face à face avec « l'essentiel inaperçu ». Et l'interrogation insistante sur laquelle elle s'achève, la referme sur ce mystère qui est au cœur de l'être où s'enracine la musique de Dutilleux* ».

Il est possible de relever dans le livre de Cl. Roy, *Musique Française*, de nombreux extraits d'articles élogieux parus peu après l'audition de 1960 à Besançon. Antoine Goléa, dans *Vingt ans de musique contemporaine*, a ajouté ceci qui est du meilleur sens : « *C'est, j'en suis convaincu, une œuvre destinée à devenir populaire au meilleur sens de ce terme. Et c'est une œuvre qui montre à quel point Dutilleux est lucide et parfaitement conscient des problèmes de composition de notre temps* ». A quand le cycle des symphonies contemporaines ?

Je tiens à remercier, ici, M. H. Dutilleux pour les précieuses indications qui concernent plus spécialement l'analyse de cet ouvrage.

---

(1) Les extraits musicaux insérés dans cet article sont publiés avec l'aimable autorisation des Editions Heugel et Cie, 2 bis, rue Vivienne, Paris (2e).

(2) Extrait de la Notice.

(3) Presque sans exception, leurs préoccupations (à propos des compositions d'œuvres contemporaines) témoignent du souci majeur et par trop exclusif de nouveaux timbres, plus encore qu'elles ne trahissent leurs aspirations à créer de nouvelles, préoccupations qui, selon moi, ne sauraient d'ailleurs être dissociées. (H. Dutillleux, à propos de G. Fauré, **Journal J.M.F.**, 10 octobre 1964).

(4) Article de la **Revue Musicale**, loc. cit. (1921).

(5) Moscou, Varsovie, Montréal, Philadelphie, San Francisco, Chicago, Mexico, Palerme, Monte-Carlo où d'autres chefs ont fait écouter l'œuvre : Frémaux, Rosenthal et Jolivet (à Mexico), etc.

(6) A partir de la quatrième mesure de 2, la note **fa dièse**, distribuée à différents instruments jusqu'à 7 amorcera ou conclura les traits mélodiques.



EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1964

VILLE DE PARIS - Deuxième partie 1964

Candidats reçus au concours de recrutement des professeurs stagiaires

CANDIDATS :

MM. 1. Carré - 2. Gillet - 3. Lutz - 4. Sol.

CANDIDATES :

Mmes et Mlles 1. Fleuri - 2. Vasseur - 3. Lagarde - 4. Miaille - 5. Lejet - 6. Lachapèle - 7. Lépinasse - 8. Arpajou - 9. Razafimbada - 10. Cuénin - 11. Richard - 12. Cabaret - 13. Marchetti

VILLE DE PARIS - Première partie 1964

Liste des candidats reçus

CANDIDATS :

MM. Abbott, Beaujean, Boivin, Brochard, Carrey, Foison Lauters, Le Monnier, Menneret, Mialaret, Nicollet, Rieunier, Vilcosqui.

CANDIDATES :

Mmes et Mlles Adam, Balladur, Barbier, Bierjeon, Boget, Bolla, Bourillon, Carrey, Carrier, Couttin, Croix, Degryse, Delaby, Deurveilher, Dewatine, Dussèque, Erard, Escudier, Flandrin Fourre, Fradet, Gaude, Gernigon, Gignoux, Gironde, Goutet, Grosjean, Henry, Le Jamtel, Marsanne, Mosse, Ponticelli, Potriquet, Proutheau, Richefeu, Rieunier, Ségalas, Tolly, Wroblewski Zouari.

VILLE DE PARIS - Première partie

Histoire de la musique

Malgré la diversité des aspects présentés au cours de son histoire, est-il possible de discerner dans l'Opéra français certaines tendances générales caractéristiques ?

Composition française

Erasme dit : « L'art du maître est de faire sentir l'utilité de ce qu'il enseigne ».

Comment comptez-vous « faire sentir » à vos élèves l'utilité de l'enseignement musical ?

CONCOURS DE RECRUTEMENT DES PROFESSEURS STAGIAIRES D'ÉDUCATION MUSICALE dans les écoles de la Ville de Paris et du département de la Seine

Deuxième partie - Session 1965

Liste des œuvres musicales

sur lesquelles porteront les épreuves de composition et d'exposé sur l'histoire de la musique

1° Couperin. — Six pièces pour clavecin :
Les Satyres, L'Amphibie, La Mystérieuse, La Sophie, L'Epineuse, L'Exquise.
Extrait de : *Pièces de clavecin,* livre IV (transcription Diémer). Editions Durand.

2° Beethoven. — *Sonate pour piano,* op. 110.

3° Schumann. — *Quintette avec piano.*

4° Duparc. — *Recueil de treize mélodies* (« Voix élevées »).

5° Dukas. — *La Péri.*

6° M. de Falla. — *L'Amour Sorcier* (partition piano et chant avec texte français).

Liste des œuvres littéraires

sur lesquelles portera l'épreuve d'explication de texte
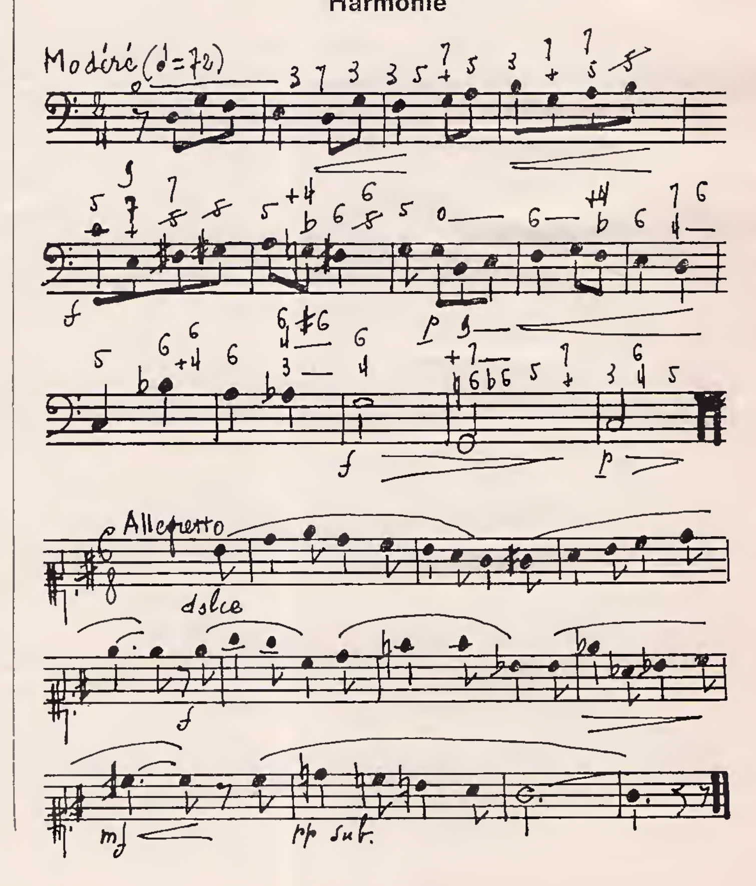
La Poésie éloquente au XVII[e] siècle.
Texte : Malherbe, *Poésies choisies* (Classiques Larousse).

Le Drame romantique.
Texte : A. de Musset, *Lorenzaccio.*

Le Roman français au début du XIX[e] siècle.
Texte : M. Proust, *Un amour de Swann* (deuxième partie de : « Du côté de chez Swann »). Se trouve, à l'état séparé, dans des éditions courantes comme la Collection Pourpre, le Livre de Poche, n° 79.

C. A. E. M. - 1[er] Degré

Harmonie



C.A.E.M. - Premier Degré

Déchiffrage piano

Moderato (♩ = 72)

mp

poco

p

mf

p

mf

mf

f

dim.

mp

Cédez

poco

Tempo

p

poco

p

mf

mp

p

m.d.

pp

8va

LA SOCIÉTÉ DE SAUVEGARDE DE L'ENFANCE ET DE L'ADOLESCENCE DE SEINE-ET-OISE

58, av. des Etats-Unis, Versailles (Seine-et-Oise)
Tél. : Le Chesnay 94-42. C.C.P. 21-434-85 PARIS

nous communique :

Un stage « Créativité » aura lieu du **12 avril à 11 heures** au **16 avril à 16 heures,** soit, du lundi au vendredi précédant le dimanche de Pâques. Ce stage qui sera très aéré, vu la période de vacances, aura lieu dans le cadre ravissant du château du Jard (grand parc et lac) situé à 7 kilomètres de Melun et à 30 kilomètres de Paris, en Seine-et-Marne.

Il sera dirigé par M. Wuytack, instructeur ORFF, et animé par Willy Bakeroot, avec le concours de Mlles Dagmar Bautz, pour les mouvements et Monique Golhen pour l'atelier de peinture dansée.

Il sera organisé essentiellement pour l'initiation au « Schulwerk », c'est-à-dire au travail musical de **Carl Orff** (instruments et rythmique). Parallèlement, des ateliers d'expression donneront une initiation aux techniques corporelles ayant un rapport direct avec la décontraction, la respiration, le mime, le jeu dramatique, la psycho-motricité en général. Un atelier de peinture dansée complètera la palette des activités pratiques. Quelques conférences-discussions viendront préciser certains problèmes de la pédagogie musicale et de la psycho-motricité.

Le stage sera placé sous le signe de l'éducation nouvelle qui fait appel aux forces créatrices de l'enfant et qui tend à lui permettre de vivre en tant que sujet plutôt qu'objet, ou, si l'on veut, en tant qu'acteur plutôt que spectateur ou auditeur.

Le « Schulwerk » permet aux enfants d'intégrer une formation musicale approfondie et lui donne la possibilité de création personnelle dans un cadre communautaire. Cela, grâce à l'emploi de procédés antiques mais très proches des besoins de l'enfant et grâce aussi à l'emploi d'instruments fabriqués spécialement pour lui.

Le stage est réservé en priorité : aux enseignants de la Musique, de l'Education physique, aux instituteurs, aux éducateurs spécialisés, aux rééducateurs, aux jardinières d'enfants, aux travailleurs sociaux qui ont des responsabilités pédagogiques.

Le prix du stage est fixé à 130 francs, logement, nourriture et cours compris (sauf les draps de lits). Soit : 20 francs à verser à l'inscription au C.C.P. 21-434-85 PARIS, et 110 francs à verser au plus tard le premier jour du stage.

Pour recevoir formulaire et précisions, écrire à Willy Bakeroot, 58, avenue des Etats-Unis, Versailles (Seine-et-Oise).

LE DOCUMENT ICONOGRAPHIQUE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

par Paule DRUILHE

Il devient banal d'affirmer que nous vivons actuellement au siècle de l'image. Cependant, il faut bien admettre que les perfectionnements rapides et spectaculaires apportés en ces dernières décades à la technique de la reproduction graphique ont permis un enrichissement et une orientation nouvelle de la pédagogie à tous les niveaux d'enseignement. L'intérêt manifesté pour l'iconographie — découverte relativement récente — s'accroît sans cesse à mesure que les documents s'accumulent. L'édition s'enrichit de jour en jour de nombreux ouvrages d'art, abondamment et luxueusement illustrés ; mais des volumes plus modestes font également appel à l'image, parfois pour sa beauté plastique plus que pour sa valeur documentaire, ou pour aérer le texte. Il n'existe plus de manuels scolaires sans illustrations de qualité. On cherche maintenant au contraire à frapper l'esprit du jeune lecteur par des éléments concrets. Toute cette profusion d'images tend à rendre vivant et réel ce qui risquerait de paraitre trop abstrait. « L'image comme dans les époques illettrées, est devenue l'institutrice des petits et des grands, des ignorants et des doctes » écrit François Mauriac (1).

Cependant, si l'iconographie générale a déjà trouvé sa place dans la culture, l'iconographie musicale, qui en est un des aspects, demeure trop souvent ignorée en dehors des spécialistes, et même, fâcheusement, on la juge inutile. Aussi surprenant que cela puisse sembler à des non-initiés, l'image contribue, pour l'histoire de la musique autant que pour d'autres disciplines, à un élargissement des connaissances : l'œil apporte à l'oreille un complément d'information non négligeable. Pour certaines périodes — Antiquité par exemple — elle constitue même parfois le seul moyen de prendre contact avec les sources authentiques, et offre, de ce fait, un intérêt capital.

Choix de l'image.

L'abondance de la figuration de la musique au cours des âges, prouve l'importance de cet art dans la vie, et l'historien ne peut négliger les bases de connaissance qui lui sont ainsi apportées, et qui d'ailleurs se recoupent souvent avec les textes écrits.

Mais il ne s'agit pas de retenir tout ce qui existe. « On est trop porté dans cette époque mécanique, remarque Jean Guehenno, à penser que l'homme le plus cultivé sera celui qui aura vu défiler le plus grand nombre d'images » (2). Il est indispensable de faire une sélection. « Pour être utile, cette documentation doit faire l'objet, par le professeur, d'une limitation et d'un choix judicieux » précise M. Charles Brunold (3). Quelques reproductions, une ou deux parfois, suffisent ; mais il importe de choisir les plus caractéristiques, dans le très vaste « musée imaginaire » que chacun peut aisément se constituer à notre époque (4).

Pour que ces documents soient vraiment utilisables dans une classe, faut-il encore qu'ils permettent une lisibilité suffisante. Nous éliminerons donc les reproductions peu nettes et les formats trop réduits. Il n'est pas toujours possible, pour diverses raisons, de se procurer des photographies atteignant des dimensions d'affiche. Le format le plus courant et le plus facile à manier semble être le 24 x 27, et sauf exception, il convient de ne pas descendre au-dessous de ces chiffres.

Procédés d'utilisation.

Divers procédés d'utilisation peuvent être envisagés. Le plus habituel, mais le moins efficace, consiste à montrer de loin le document ; seuls les élèves proches du professeur tirent vraiment profit de ce qu'ils voient. Bien préférable, mais rare parce qu'elle exige un matériel coûteux, est la présentation par projection à l'aide d'un épiscope. Toute la classe, simultanément, peut suivre l'analyse de l'image, dont le choix est alors très vaste, puisqu'il devient possible d'employer de petits formats, et même directement les illustrations d'un ouvrage, ou une page de partition d'orchestre, par exemple. Quel que soit le moyen choisi, il est indispensable que les élèves puissent avoir en main les documents, donc qu'on les fasse circuler, soit au moment où ils viennent d'être analysés — mais il y aura perte de temps assez grande si la classe est chargée — soit en fin de cours, et même que l'affichage leur permette de les revoir à loisir, après la leçon.

Tous les inconvénients résultant de l'utilisation d'un seul exemplaire disparaissent lorsqu'une illustration du livre de l'élève peut être retenue malgré son format généralement réduit. Le travail devient alors plus profitable à chacun.

Quant au procédé consistant à faire découper et coller sur le cahier des images déjà classées — ce qui ne demande ni recherche, ni réflexion personnelle — il conduit à une sorte de jeu complémentaire, à réaliser en dehors des cours.

Place du document.

Quelle que soit la manière de conduire une leçon, le document peut toujours y trouver sa place.

Ainsi, il est possible d'utiliser la planche du **Ballet Comique de la Reine** (supplément à **L'Education Musicale** du 1er octobre 1964) comme point de départ d'une étude des fêtes et spectacles au XVIe siècle. Les élèves remarqueront certainement le décalage d'époques entre les personnages et les instruments, et il sera facile de les aiguiller vers la recherche des caractères du ballet de cour, l'image ayant amorcé la leçon.

Si l'on souhaite faire du document la base de tout le cours, il faut que son analyse donne lieu à diverses conclusions. Une page d'un manuscrit de Saint-Martial de Limoges représentant **le roi David jouant du crouth** (supplément à **L'Education Musicale** du 1er mars 1964) permet des remarques qui pourront être exploitées quant à l'écriture et aux instruments.

Enfin, l'illustration peut apporter un complément concret à une explication : le **Canon énigmatique** (supplément à **L'Education Musicale** du 1er mai 1964) montrera les complexités de l'écriture musicale au XVe siècle, parallèlement aux recherches exubérantes du flamboyant.

Exploitation du document.

Le choix étant fait, il reste à préciser la manière d'utiliser le document pour obtenir le meilleur résultat. La méthode à employer n'est pas particulière à l'éducation musicale ; elle entre dans le cadre de la pédagogie générale et se résume en

une démarche logique de l'esprit : observer, puis conclure. D'où les étapes suivantes :

1. — Lecture de l'image par les élèves, en poussant l'investigation le plus loin possible par des questions appropriées entraînant des réponses constructives ;

2. — Conclusions qui se dégagent de l'analyse précédente et que les élèves trouveront d'eux-mêmes ;

3. — Elargissement des conclusions pour replacer le document dans le sujet d'histoire musicale à l'étude, ce dernier point étant du domaine du professeur.

Il s'ensuit que toute exploitation d'une image doit être minutieusement préparée : les questions essentielles sont prévues — leur choix demandant souvent une longue réflexion — et même, en grande partie, les réponses éventuelles des élèves.

Bien entendu, l'image, qui tient à prendre à notre époque une place dangereusement importante, ne peut supplanter, lors qu'il existe, le document sonore. Il faut savoir, dans certains cas ne la considérer que comme un appoint. Mais il serait certainement possible, intéressant et utile, de développer davantage l'emploi du document, élément concret et suggestif, pour la connaissance des siècles révolus.

---

(1) François Mauriac : **Cette connaissance par l'image...,** in **Figaro Littéraire** du 25 juillet 1959.

(2) Jean Guéhenno : **Réflexions sur la Jeunesse,** in **Figaro** du 13 novembre 1954.

(3) Charles Brunold : **Rôle de la Documentation,** circulaire du Ministère de l'Education nationale, 13 octobre 1952.

(4) Pour constituer une collection iconographique, voyez les indications pratiques données dans **L'Education Musicale** de mai 1958, page 15/179 ; mais ne tenez pas compte des tarifs qui ont subi des hausses depuis cette date.

AVIS ADMINISTRATIFS

VACANCES DE POSTES

Sont déclarés vacants au Conservatoire national supérieur de musique, à compter du 1er octobre 1965 : un emploi de professeur de solfège, un emploi de professeur de violon et un emploi de professeur d'instruments à percussion.

Les candidatures seront reçues à la direction générale des Arts et des Lettres, service des Enseignements artistiques, bureau de l'Enseignement musical, 53, rue Saint-Dominique, Paris (7e) dans un délai d'un mois à compter de la publication du présent avis au « Journal officiel ».

●

ÉCHELONNEMENT INDICIAIRE APPLICABLE AUX PERSONNELS ENSEIGNANTS RELEVANT DE L'ÉDUCATION NATIONALE

L'échelonnement indiciaire applicable, à compter du 1er octobre 1964, aux professeurs licenciés ou certifiés et personnels assimilés est fixé ainsi qu'il suit :

ECHELONS	INDICES BRUTS	INDICES NETS
1er échelon	340	280
2e échelon	390	315
3e échelon	420	335
4e échelon	455	360
5e échelon	485	380
6e échelon	510	398
7e échelon	550	425
8e échelon	605	460
9e échelon	665	490
10e échelon	725	520
11e échelon	785	550

Arrêté du 20 janvier 1965, J.O. du 26 janvier 1965, B.O. n° 5.



LOI N° 64-1939 DU 26 DÉCEMBRE 1964
Réforme du Code des pensions civiles et militaires de retraite (partie législative)

TITRE PREMIER

DISPOSITIONS GENERALES

Article premier. — Les dispositions annexées à la présente loi constituent le Code des pensions civiles et militaires de retraite (partie législative).

Elles prendront effet au 1er décembre 1964.

Art. 2. — Les dispositions du Code annexé à la présente loi, à l'exception de celles du titre III du livre II, ne sont applicables qu'aux fonctionnaires et militaires et à leurs ayants cause dont les droits résultant de la radiation des cadres ou du décès s'ouvriront à partir de la date d'effet de la présente loi.

Art. 3. — Sous réserve des dispositions transitoires prévues ci-après, sont abrogées les dispositions du Code des pensions civiles et militaires de retraite (partie législative) en vigueur avant la date d'effet de la présente loi, à l'exception de celles des articles L. 8, deux derniers alinéas, L. 9, premier alinéa et 1°, L. 18, premier alinéa, 1°, premier alinéa du 2° et le 3o, L. 19, L. 20, L. 21, L. 22, L. 23, dernier aliéna, L. 56, quatrième et cinquième alinéas, L. 69, L. 70, L. 73, première phrase, L. 75, L. 95, L. 96, L. 97, L. 101, L. 104, deuxième alinéa, L. 105, L. 106, L. 107, L. 108, L. 109, L. 110, L. 111, L. 112, L. 112 bis, L. 113, L. 114, L. 117, L. 117 bis, L. 118, L. 118 bis, L. 121, L. 122, L. 122 bis, L. 123, L. 126, L. 127, premier et deuxième alinéas, L. 131, L. 134, L. 138, L. 138 bis, L. 145, L. 146, L. 149, L. 150, L. 151, L. 152, L. 153, L. 155, L. 157, L. 158, L. 159, L. 160, L. 161, qui feront l'objet de textes réglementaires prenant effet au 1er décembre 1964.

Est également abrogé l'article 31 de la loi n° 53-285 du 4 avril 1953.

Art. 4. — I. — Par dérogation aux dispositions de l'article 2, les pensions concédées aux fonctionnaires et militaires et à leurs ayants cause dont les droits résultant de la radiation des cadres ou du décès se sont ouverts avant la date d'effet de la présente loi feront l'objet, dans la mesure où leurs titulaires y ont intérêt, avec effet du 1er décembre 1964, d'une nouvelle liquidation qui appliquera aux années de services et bonifications rémunérées par lesdites pensions l'article L. 13 du Code annexé à la présente loi.

L'accroissement du pourcentage des émoluments de base qui résultera de cette nouvelle liquidation sera accordé aux intéressés à concurrence :

D'un quart à compter du 1er décembre 1964 ;

De la moitié à compter du 1er décembre 1965 ;

Des trois quarts à compter du 1er décembre 1966 ;

De la totalité à compter du 1er décembre 1967.

II. — Les allocations complémentaires instituées par les articles 42 de la loi du 30 mars 1929 et 76 de la loi du 30 décembre 1928 seront revisées en appliquant à la liquidation des pensions, sur lesquelles elles sont basées, les règles prévues au I ci-dessus.

Art. 5. — Pour les pensions des fonctionnaires et militaires et de leurs ayants cause dont les droits résultant de la radiation des cadres ou du décès s'ouvriront entre le 1er décembre 1964 et le 30 novembre 1967, les dispositions du titre III du livre Ier du Code annexe à la présente loi seront appliquées aux dates et dans les conditions prévues au deuxième alinéa du I de l'article 4 ci-dessus.

TITRE II

DISPOSITIONS TRANSITOIRES

Art. 6. — A titre transitoire, pourront prétendre à pension les fonctionnaires civils et les militaires en activité ou placés dans une position statutaire régulière à la date d'effet de la présente loi qui, se trouvant dans une position valable pour la retraite, atteindront la limite d'âge de leur emploi ou l'âge de soixante ans sans avoir accompli quinze ans de services effectifs.

Art. 7. — A titre transitoire et jusqu'à la date d'expiration de la troisième année à compter de la date de la promulgation de la présente loi, l'âge exigé pour l'entrée en jouissance d'une pension civile est réduit pour les femmes fonctionnaires d'un an pour chacun des enfants qu'elles ont eus.

Art. 8. — A titre transitoire et jusqu'au 1er décembre 1967, l'âge exigé par l'alinéa 1° du paragraphe I de l'article L. 24 du Code annexé à la présente loi, pour l'entrée en jouissance immédiate d'une pension, est réduit :

1° Pour les fonctionnaires ayant servi hors d'Europe, d'un an pour chaque période, soit de trois années de services sédentaires ou de la catégorie A, soit de deux années de services actifs ou de la catégorie B ;

2° Pour les fonctionnaires ayant exécuté un service aérien ou sous-marin commandé, d'un an pour chaque période de deux années de services aériens ou sous-marins ;

3° Pour les fonctionnaires anciens combattants, d'une année pour chaque période de deux ans à laquelle sont attachés les bénéfices de campagne double au cours d'une guerre ou d'une expédition déclarée campagne de guerre ;

4° Pour les fonctionnaires réformés de guerre, atteints d'une invalidité de 25 % au moins :

De six mois par 10 % d'invalidité pour les agents des services sédentaires ou de la catégorie A ;

De trois mois par 10 % d'invalidité pour les agents des services actifs ou de la catégorie B.

Art. 9. — A titre transitoire, les officiers comptant moins de vingt-cinq ans de services effectifs, qui seront radiés des cadres avant le 1er janvier 1967, entreront en jouissance de leur pension au jour où ils auraient atteint vingt-cinq ans de services ou la limite d'âge en vigueur à la date de leur radiation des cadres.

Art. 10. — Les veuves dont l'allocation a été supprimée ou dont la pension déjà concédée est payée sans augmentation de taux en raison d'un remariage ou d'un état de concubinage notoire recouvreront l'intégralité de leur allocation ou de leur pension à compter de la date, soit de la dissolution du nouveau mariage, par décès ou divorce, soit de la cessation du concubinage ou, si ces circonstances sont déjà intervenues, à compter de la date d'effet de la présente loi.

Art. 11. — Un règlement d'administration publique déterminera les conditions dans lesquelles une allocation annuelle pourra être attribuée :

1° Aux ayants cause des fonctionnaires et militaires qui ont été déchus de leurs droits à pension avant la date d'effet de la présente loi ;

2° Aux veuves non remariées, aux orphelins mineurs ainsi qu'aux orphelins infirmes au décès de leur auteur ou avant leur majorité, qui, n'ayant pas acquis de droit à pension lors du décès du fonctionnaire ou du militaire, survenu antérieurement à la date d'effet de la présente loi, remplissaient les conditions exigées, soit par le dernier alinéa de l'article L. 39, soit par le premier alinéa de l'article L. 41 du Code annexé à la présente loi.

Sauf s'ils sont orphelins de père et de mère, l'allocation allouée aux orphelins ne peut excéder pour chacun d'eux le montant de la pension de 10 % prévue au premier alinéa de l'article L. 40 du Code annexé à la présente loi.

Les veuves dont la jouissance du droit à pension a été différée jusqu'à l'âge de cinquante-cinq ans en application de l'article L. 55, avant-dernier alinéa, du Code des pensions civiles et militaires de retraite en vigueur avant la date d'effet de la présente loi bénéficieront, à compter du 1er décembre 1964 et jusqu'à l'âge de cinquante-cinq ans de l'allocation annuelle visée au premier alinéa ci-dessus.

Art. 12. — Pendant une période de trois années à compter de la date d'effet de la présente loi, la juridiction administrative pourra relever de la forclusion qu'ils auraient encourue les auteurs de requêtes en matière de pension présentées avant l'expiration du délai de recours contentieux qui était prévu par l'article L. 78 ci-dessus abrogé.

Art. 13. — Les services accomplis par les fonctionnaires civils au-delà de la limite d'âge, en application de l'article 2 du décret n° 48-1907 du 18 décembre 1948 et du décret n° 62-217 du 26 février 1962, sont pris en compte à titre de services effectifs dans la constitution du droit et la liquidation de la pension.

Art. 14. — Les magistrats radiés des cadres par abaissement des limites d'âge, en vertu de l'ordonnance n° 58-1272 du 22 décembre 1958, bénéficieront d'une pension calculée compte tenu de la durée des services qu'ils auraient accomplis s'ils étaient demeurés en fonction jusqu'à la limite d'âge antérieure.

Cette disposition a un caractère interprétatif.

La présente loi sera exécutée comme loi de l'Etat.

ANNEXE
CODE DES PENSIONS CIVILES ET MILITAIRES DE RETRAITE

Partie législative

LIVRE PREMIER

DISPOSITIONS GENERALES RELATIVES AU REGIME GENERAL DES RETRAITES

TITRE PREMIER

GENERALITES

Article L. 1

La pension est une allocation pécuniaire personnelle et viagère accordée aux fonctionnaires civils et militaires et, après leur décès, à leurs ayants cause désignés par la loi, en rémunération des services qu'ils ont accomplis jusqu'à la cessation régulière de leurs fonctions.

Le montant de la pension, qui tient compte du niveau, de la durée et de la nature des services accomplis, agrantit en fin de carrière à son bénéficiaire des conditions matérielles d'existence en rapport avec la dignité de sa fonction.

Article L. 2

Ont droit au bénéfice des dispositions du présent Code :

1° Les fonctionnaires civils auxquels s'applique l'ordonnance n° 59-244 du 4 février 1959 relative au statut général des fonctionnaires ;

2° Les magistrats de l'ordre judiciaire ;

3° Les militaires de tous grades possédant le statut de militaires de carrière ou servant au-delà de la durée légale en vertu d'un contrat ;

4° Leurs conjoints survivants et leurs orphelins.

Article L. 3

Les fonctionnaires civils et militaires ne peuvent prétendre à pension au titre du présent Code qu'après avoir été radiés des cadres, soit sur leur demande, soit d'office, en application des règles posées :

a) Pour le personnel civil, par le statut général de la fonction publique ou les statuts particuliers ;

b) Pour le personnel militaire, par les textes qui le régissent.

(A suivre.)

MAURICE RAVEL : QUATUOR A CORDES

par A. GABEAUD

Partition (petit format) :

Ed. Durand.

Bibliographie :

Ravel : Jankelevitch, Van Ackère, José Bruyr, Roland-Manuel, Jourdan-Morhange.

Enregistrements :

Avec le Quatuor de Debussy, Mono : PLM 30029, Sup. 10063, RCA 530602, Vox GBY 12020, PAC N 48 ; Stéréo : Vox STGBY 512020, Sup. 50040.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

En même temps qu'il préparait le concours au Grand Prix de Rome, Ravel écrivait et publiait des œuvres sérieuses dont certaines devaient devenir célèbres, telles : *Shéhérazade* et le *Quatuor en Fa,* l'unique Quatuor auquel Ravel travailla pendant les années 1902-1903, et qu'il dédia à son maître Gabriel Fauré.

Malgré sa réelle maîtrise et tout le soin de sa réalisation, Ravel avait des doutes sur la valeur de son œuvre ; Debussy, consulté, le rassura en lui disant : « *Au nom des dieux de la musique et au mien, ne touchez à rien de ce que vous avez écrit de voitre Quatuor !* ».

L'œuvre fut donnée en première exécution à la Société Nationale de Musique, le 5 mars 1904, et fut très appréciée, notamment de Reyer et Debussy, ce qui était un jugement sérieux que l'avenir allait confirmer... Mais, en feuilletant quelques revues musicales de l'époque (tel : *Musica*), il semble que la critique d'alors ait observé un certain silence, tout occupée qu'elle était par des œuvres d'auteurs bien oubliés... Par suite, la musique de Ravel conquerrait sa place réelle, et l'auteur du Quatuor, son rang de chef d'école, belle riposte au coup injuste des pontifes de 1905 (craignaient-ils d'être détrônés ?....), tous ligués contre un élève trop audacieux...Si Ravel dans ses œuvres de jeunesse a quelque peu bousculé de vieux préjugés, et surtout cherché à se faire connaître sans attendre une consécration officielle, cette audace avait eu des précédents dans la vieille maison du Conservatoire... On peut se souvenir de Berlioz et des « couleuvres » qu'il se chargeait de faire avaler à son directeur Chérubini... Mais l'auteur de la *Fantastique* était un « dur », difficile à éliminer... Ravel, très sagement s'inclina, et prit le bon côté, c'est-à-dire : l'indépendance complète lui permettant de mépriser l'opinion, de se livrer à son tempérament, développer sa personnalité, sans s'occuper du jugement des uns ou des autres. Du reste, les protestations qui s'élevèrent de partout et aboutirent au remplacement du directeur Th. Dubois, furent pour Ravel un appoint non négligeable, attirant sur lui la sympathie des jeunes musiciens qui le considérèrent dès lors comme leur chef, ainsi que celle de nombreux compositeurs en vue, tels Debussy, Satie, etc...

Revenons au Quatuor où Ravel semble avoir subi l'influence de Fauré, tout au moins dans l'emploi de modes anciens (parfois équivoques entre le majeur et le mineur), d'harmonies subtiles, mais s'il respecte la forme classique et s'astreint au « lien » cyclique, que d'innovations personnelles ne trouve-t-on pas dans cette musique *saine,* exempte de lyrisme morbide, vestige du romantisme... musique plutôt enjouée, parfois ironique, non sans une pointe d'émotion qui règne sur tous les morceaux.

Des rythmes variés, parfois superposés, quelques essais de polytonalité sonnant merveilleusement, soutiennent de véritables mélodies qui chantent toutes différentes, même celles issues du dessin cyclique (très bref, il faut le dire). La sonorité comme l'écriture, même dans les passages en contrepoint, ressortent plutôt du *Quatuor d'orchestre* que du Quatuor à cordes tel que le concevait Beethoven ; cependant Ravel a su tirer des effets sonores très particuliers, dans l'emploi des doubles et triples cordes superposées, des pizzicati, des rythmes associés (nous remarquerons tous ces passages en analysant l'œuvre). Si certains critiques ont comparé Ravel à Debussy, ils n'ont pas remarqué suffisamment les différences qui les opposent : ici, Ravel se montre bien loin des sonorités voilées, des effets imprécis, en résumé, de l'impressionnisme du début du XX[e] siècle. Ici, tout est clair, lumineux, franc... (voir le deuxième thème du premier mouvement, le Scherzo si gai, etc.).

Quant à la forme, très classique, on la résume ainsi : *premier mouvement,* forme-sonate à deux thèmes ; *Scherzo* avec trio ; *Lied* traditionnel en trois sections ; seul, le *Finale* présente quelque fantaisie malgré une exposition régulière et le retour des thèmes dans un ultime rendez-vous.

ANALYSE DU QUATUOR DE RAVEL

Le Quatuor du Ravel comprend *quatre mouvements* très classiques. Un dessin cyclique commande tous les thèmes, il apparaît sous deux formes :

a) Descendante avec broderie.

b) Ascendante.

L'originalité ou la nouveauté réside dans la conduite, l'harmonisation et surtout la richesse rythmique spéciale à l'auteur.

Premier mouvement : Allegro moderato

Forme-sonate : exposition, développement, réexposition.

1° EXPOSITION. — *Premier thème :* thème principal, clé de toute l'œuvre, exposé au premier violon (C) dans une gamme équivoque : *fa majeur* ou *ré mineur* (sans sensible), équivoque renforcée par les harmonies.

Dès la quatrième mesure, le thème subit des altérations ; il est complété par un dessin descendant qui passe aux parties de violons (*mes. 9 et suiv.*).

Transition, mesure 24 : motif nouveau plus agité, modulant (selon la tradition) avec des rythmes intérieurs l'accompagnant sur de grands sauts d'octave au violoncelle.

Deuxième thème (mes. 46) : commence comme le premier avec la cellule (A), mais ne semble pas continuer dans cette voie, il paraît hésiter avant de donner la véritable mélodie (issue de B) au premier violon dans l'aigu, doublé à la double octave inférieure par l'alto (D), évoluant sur une gamme de dominante de *ré* (*la* avec un *si bémol*). Des trémolos l'entourent et, de temps en temps, des pizzicati de violoncelle rappellent l'harmonie : la-ré. Le thème module et emboîte peu à peu le

2° DÉVELOPPEMENT (mes. 72) en ramenant le thème initial (deuxième violon) ; de nouveau il module (mes. 77 et suiv.) rappelant son deuxième élément (mes. 86) à l'alto très entouré d'agogique, les doubles croches descendent dans le milieu, et le deuxième élément se montre en haut au premier violon doublé deux octaves plus bas par le violoncelle, puis tout se perd, et la phrase expressive (D) se développe à son tour (mes. 102-118) pour ramener la cellule (A) après une grande exaltation ; tout se calme.

3° RÉEXPOSITION (mes. 129). — *Premier thème :* comme au début, bien qu'orienté différemment ; les dessins secondaires sont altérés (mes. 137). La *Transition* est écourtée (mes. 152). Le deuxième thème (mes. 174) commence en *fa majeur* et ramène la belle mélodie (D), mes. 184, intacte sur les mêmes degrés Un tout petit développement terminal modulant surperposant les deux éléments (C et D) module et conclut en *fa.*

Deuxième mouvement : Assez vif, très rythmé

Forme-Scherzo avec trio.

1° Scherzo classique, superposant les mesures ternaires : 3/4 et 6/8 ou en alternant les rythmes caractéristiques ; les pizzicati presque continus donnent une grande légèreté et une certaine gaieté.

Premier thème, pizz., issu de (B) en *la mineur* (sans sensible) au premier violon (E). Le premier violon et le violoncelle sont à 3/4, les autres à 6/8, tous en pizz. opposant leurs rythmes, amène un deuxième thème (F) rappelant celui du premier mouvement (D) par son triolet très doux, contrastant avec le « piquant » du premier, et entouré de doubles croches binaires, seul le violoncelle intervient à 6/8.

Ce thème se développe assez longuement malgré une intervention de la cellule (B) ou plutôt du début du premier thème (E) (mes. 22 et 24), le tout sur une échelle de *do dièse* mineur avec un *la dièse*, en dépit de l'armure de clé ; le triolet de (F) se répète, descend et avec des pizz. ramène le premier thème du Scherzo (mes. 40) (E) fractionné entre les deux violons ; très vite, le deuxième thème (F) revient (mes. 52) se comportant comme la première fois, mais avec une armure différente, ce qui le change tout à fait, il se développe aussi, et conclut (en *la* mineur) cette sorte de reprise du Scherzo, qui affecte ainsi une forme de sonate à deux thèmes, sans transition et avec un petit développement ; mais nous allons voir autre chose :

Le trio (mes. 69) : d'abord un nouveau thème (G) au violoncelle, ce thème est continué avec son entourage chromatique et syncopé par l'alto et le premier violon, il s'arrête, pour laisser reparaître le thème (F) du Scherzo, qui va se *développer* (mes. 104) ; ce dessin passe aux autres instruments, sur un entourage très doux, mais agogique avec de jolis effets de sonorité (voir mes. 110 à 119). Le dessin (E) ou premier thème revient par fragments, sur ses redites, s'installe une nouvelle phrase (mes. 120) issue de lui qui plane en octaves au-dessus des pizz. et des arpèges de l'alto, soutenus d'une pédale grave (*fa*) (on peut y voir un essai de polytonalité). On module, puis tout s'éparpille (mes. 128), le thème initial se fait jour et c'est le retour du Scherzo.

Scherzo (mes. 150) en pizz., mais dans la force avec des triples et quadruples cordes soutenues par des croches à 6/8. Le deuxième thème (F), toujours très doux, revient (mes. 162) avec son murmure de doubles croches, comme la première fois, il module en se développant, et sur une descente chromatique en trémolos, aboutit au retour du premier thème (F) toujours pizz. (mes. 187) qui terminera dans l'aigu avec un bel accord sur quatre cordes.

Troisième mouvement : Très lent

Forme-Lied (A b a').

A) *Première phrase*, précédée d'une sorte d'introduction indécise, fragmentée où la broderie initiale du dessin (A) module en passant de l'alto au violoncelle avant de se fixer en *sol bémol* (mes. 14). Un passage plus mélodique ramène (mes. 19) le dessin (A). L'alto complète ce fragment interrompu par (A) pour enchaîner un véritable thème (H) mélodique, tout à fait complet sur un fond très calme mais amenant un grand élan chaleureux. La conclusion (mes. 45) se fait au violon, avec le dessin (A), comme un réflexion du poète.

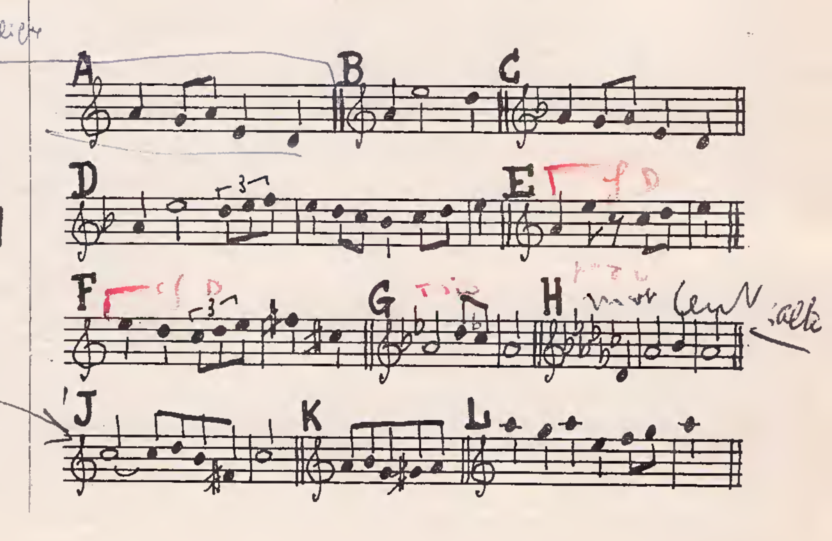
B) *Modéré* (mes. 48). Récit de violoncelle dans le grave brodant autour d'une pédale de *mi bémol* qui s'immobilise (mes. 51) surmontée de frémissements. Le violoncelle reprend s'arrête sur un *ré bémol*, puis *ut* avant une grande remontée (mes. 61) qui introduit une belle phrase mélodique. Tout ce passage dans une sonorité voilée due à la sourdine est très mystérieux, très beau. La nouvelle phrase s'épanouit au deuxième violon (J) entourée de grands arpèges comme une dentelle (mes. 65 et suiv.) et qui passeront du premier violon à l'alto (mes. 70). Là, la mélodie, plus chaleureuse, est doublée par le violoncelle, puis le deuxième violon à l'octave ; après avoir modulé, elle se termine dans une grande descente jusqu'à un *sol dièse* (mes. 80) toujours entourée des grands arpèges (A') Timidement (pp) le dessin (A) intervient (mes. 81), mais s'efface vite, car presque tout de suite on retrouve le thème (H) à l'alto avec un entourage très riche : deuxième violon, syncopes ; premier violon, dessin en croches ; au violoncelle : après des batteries en triolets, des montées continuées par le premier violon, lequel prend la parole (mes. 96) avec des trémolos en dessous, puis, mes. 99, l'alto achève sa phrase, tout se calme, le premier violon monte très haut pour broder sur le dessin (A) les fragments du début reparaissent pour la Coda sur un dernier rappel du thème (A).

Quatrième mouvement : Vif et agité

A 5/8, très fantaisiste malgré une Exposition très régulière suivie d'un Développement et des rappels du thème principal qui règne sur toute l'œuvre.

1° Exposition. — Le début, tout en chromatismes, très agogique (K) (souvenir presque franckiste, mes. 19) à l'alto. Les fluctuations modulantes continuelles aboutissent à un *deuxième thème* assez long (L) qui est issu du thème (A), accompagné de grands intervalles, sur un rythme rapide, au premier violon ; cette mélodie hésite avant de s'élancer, elle passe au violoncelle puis au deuxième violon, au premier où elle est continuée (mes. 54). Ici, l'écriture est en contrepoint ; cette mélodie (L) engendre un nouveau thème en *fa majeur*, mes. 74 (troisième thème au violon) et qui rappelle (D) par son début et son triolet, mais semble sorti de la cellule (B) et paraît plutôt la conclusion du deuxième thème. Une descente en bémols avec un grondement de basse provoque le

2° Développement, d'abord bâti sur le premier thème (K) avec ses chromatismes ; de temps en temps un fragment rappelant le début du pseudo troisième thème passe dans la trame (voir mes. 99 et mes. 107, 109). Développement du début du deuxième thème (L), mes. 118, avec beaucoup d'agogique ; remarquer, sur une pédale de *ré-la* au violoncelle, les pizz. en triples cordes du deuxième violon (mes. 128) ; mais le chromatisme s'impose, et la *Réexposition* se fait, pas très régulière, écourtée (mes. 158) ; préparée par un accompagnement avec des harmoniques, la dernière partie du deuxième thème, avec une quinte au lieu d'une quarte, apparaît, se perd et ramène plus loin le début du deuxième thème (L) (mes. 192), où il semble changer de rythme ; sa suite revient normalement, mes. 212 Une montée des violons (mes. 222) et des basses agitées qui arrivent aux doubles cordes dans des dessins rapides, ceci donne bien l'illusion de l'orchestre. La *Coda*, assez longue, ramène les chromatismes entourant une phrase mélodique qui monte et se développe ; la cellule (A) privée de sa broderie insiste (mes. 261) et ce sont les chromatismes qui ont le dernier mot ; la conclusion se fait sur une montée d'accord de septième diminuée résolu sur celui parfait de *fa majeur*.



EDITIONS HENRI LEMOINE & Cie

TRInité 09-25 17, rue Pigalle. PARIS, 9e *C.C.P. PARIS 5431*

COMPLÉMENT AUX OUVRAGES DÉJA PARUS

COLLECTION CORNET ET FLEURANT

« LA CARTE MURALE »
de l'orchestre symphonique

présentée sur support cartonné, souple, verni, dans les dimensions : 116 × 78, munie d'œillets permettant la suspension facile au long d'un mur.

Les instruments y sont dessinés au trait, rehaussés d'ombres mettant en évidence leur relief, et à l'échelle de 1/10e, respectant ainsi le rapport des dimensions des instruments entre eux.

Des numéros reportés sur une légende encadrant l'ensemble de l'orchestre permettant leur classification immédiate dans les différentes catégories : *cordes, bois, cuivres, percussion.*

« LE MONITEUR MUSICAL »
du « Solfège vocal » et du « Solfège par les textes »

Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

CLASSE DE SIXIEME

Un disque 25 cm, 33 tours (Avec notice explicative)

Ce disque a été réalisé à l'intention des PROFESSEURS *et des* ÉLÈVES *pour l'enseignement musical (Identification des instruments - Chant - Solfège - Dictée musicale - Histoire de la Musique).*

Véritable *répétiteur*, le « MONITEUR MUSICAL » sera toujours à la disposition de chaque élève pour l'étude sonore des leçons d'Education musicale.

Les leçons sont séparées de deux en deux par un interplage, pour un repérage facile. Chacune de ces parties enregistrées comporte plusieurs exemples typiques constituant une progression soigneusement étudiée, dosant logiquement les acquisitions qui aboutissent à une *connaissance rationnelle et culturelle,* base de toute Education musicale nécessaire aux élèves.

Suivant la progression du programme officiel, la classe *de* 6e ajoute l'étude des *instruments de l'orchestre* en se basant sur l'*identification de leur timbre* et leur *classement par catégorie.*

Cette connaissance des instruments est complétée par les gravures de l'*iconographie* accompagnant chaque solfège.

Afin de ne pas distraire les élèves pendant l'audition des différents exercices, *tout commentaire parlé* a été volontairement exclu de l'enregistrement : les explications nécessaires seront données par le professeur, et les élèves pourront les retrouver au cours de leur étude individuelle, dans la *notice accompagnant* chaque disque.

Ainsi se trouve réalisée une Education musicale complète faisant appel aux *méthodes actives audio-visuelles* susceptibles d'éveiller l'intérêt, la sensibilité et l'intelligence artistique.

CLASSE DE CINQUIEME

Un disque 25 cm, 33 tours (Avec notice explicative)

Aux instruments de l'orchestre symphonique moderne présentés dans le disque, classe de 6e, viennent s'ajouter des instruments utilisés plus particulièrement à l'époque du Moyen Age : vièle à arc, flûte à bec, tambourin, petit orgue trombone (sacqueboute), cromorne.

Un grand nombre d'exemples musicaux de cette période, notés dans le « solfège vocal », classe de 5e, sont enregistrés dans ce disque (chants grégoriens, conduits, motets, danses du Moyen Age, chansons de trouvères, chansons populaires).

LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITÉS MUSICALES
de C. et Y. VOIRPY

CLASSE DE SIXIEME

Etudes des instruments - Etude de l'orchestre symphonique - Antiquité.

CLASSE DE CINQUIEME

Révision des instruments - Groupes instrumentaux et vocaux - Moyen Age et Renaissance

- *Vous trouverez dans ces cahiers de nombreuses références au Solfège vocal et au Moniteur musical.*
- *Une utilisation pratique de l'Iconographie incluse dans le Solfège vocal et le Solfège par les textes.*
- *Un cahier de musique incorporé à l'ouvrage et contenant des pages de papier à musique et des pages rayées ordinaires pour toutes les activités de l'année.*
- *Des fiches sur papier fort où peuvent être rapidement consignées les indications relatives à une œuvre, ses thèmes, etc.*

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e — Dépôt légal: 1e trim. 1965 — Directeur-Gérant : A. MUSSON